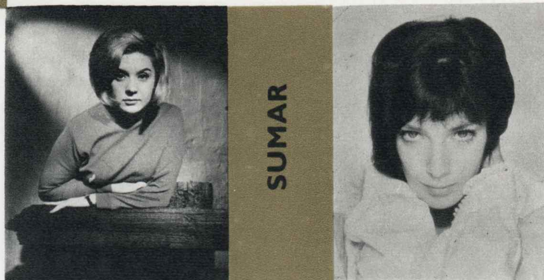
nr 1
ANUL V (49)

cinema

revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREȘTI - IANUARIE - 1967

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

CINEMA
ANUL V NR. 1 (49) IANUARIE 1967
REDACTOR ŞEF: Ecaterina Oproiu



SUMAR

COPERTA I

«D-ale carnavalului», «Aproape de soare», «Vremea zăpezilor» sînt numai cîteva dintre filmele în care am văzut-o pe Vasilica Tastaman. Anul acesta o nouă premieră: «Castelanii»

(Foto A. Mihailopol)

COPERTA IV

Actriţa şi cîntăreaţa franceză Marie Laforêt, cunoscută la noi din filmul «Şoarecele din America» precum şi din spectacolul de televiziune al lui Averty, «Strugurii verzi».

(Foto Unifrance)

ANALIZE-DISCUŢII

Regizorii Andrei Blaier, Mihai Iacob, Iulian Mihu, Mircea Mureşan la revista «Cinema» — *Colocviu realizat de Valerian Sava* 1
Stanţe despre un scenarist — Titus Popovici de *Dimos Rendis* 4
Climatul de *Ioan Grigorescu* 6

Dimineţile unui băiat cuminte *de Mircea Alexandrescu* 8
Adnotări la cronică *de Mihail Lupu, Dinu Cocea, Iulian Mihu* 11

CRONICA

Război si pace — *cronică dialogată de Mircea Alexandrescu şi Marius Teodorescu* 12
Stop-cadru pe secvenţa balului *de Radu Gabrea* 14

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Interviuri despre:

Şeful sectorului suflete
Subteranul
Cine va deschide uşa
Maiorul şi moartea
Amprenta

de Eva Sirbu 17

CORESPONDENŢE

Paris — Să fim optimişti, dar să nu pierdem din vedere realitatea, *de Albert Cervoni* 22
Roma — Pontecorvo si «Bătălia pentru Alger» *de Manuela Gheorghiu* 24

TEORIA ŞI CULTURA CINEMATOGRAFICĂ

Micromonografie — Luchino Visconti *de Radu Cosaşu* 25
Greta Garbo — actriţă — star — mit *de Ecaterina Oproiu* 28

Ion Minulescu — *de B.T. Rîpeanu* 31

Shirley Temple: o imagine-tip a copilăriei zglobii *de Ana Maria Narti* 32

SUPLIMENT

CRONICA ● Parfumul florilor de camelia (*«Sanjuro»*) ● În obiectiv: istoria (*«Complotul ambasadorilor»*) ● Eterna poveste a ecranizărilor (*«Cartea de la San Michele»*) ● Timpul, dimensiune poetică (*«Cumbite»*) ● Între artă şi romanţă (*«El Greco»*) .... I-III

RACURSIURI ● *Lumea minunată a fraţilor Grimm* ● *Moş Gerilă* ● *Primul an de căsnicie* ● *Balada din Hevsursk* ● *Omul din Rio* IV

CONTRACRONICA-Jean-Paul Belmondo V

CRONICA FILMULUI DE ANIMAŢIE de Ion Frunzetti VI

FESTIVALURI-Cu Irina Petrescu despre Acapulco VII

PREZENTAREA ARTISTICA: George Pîrjol

PREZENTAREA GRAFICĂ: Ion Făgărăşanu

ANALIZE DISCUȚII

REGIZORII

Andrei Blaier
Mihai Iacob
Iulian Mihu
Mircea Mureșan

LA REVISTA CINEMA


Andrei Blaier:
Ce înseamnă curaj?

REPORTERUL: Ciclul de colocvii profesionale inițiat de redacția noastră cu grupuri de creatori și colaboratori ai cinematografiei își propune ca, prin intermediul unor discuții de lucru, să contribuie la determinarea mai exactă a condițiilor afirmării unei școli naționale de film, să prilejuiască un schimb de idei ale unor profesioniști calificați ai ecranului, să promoveze un curent de opinii stimulator asupra creației, a culturii și vieții noastre cinematografice.

IULIAN MIHU: Cauzele pentru care realizările noastre nu egalează totdeauna intențiile sînt multiple. Cel mai la îndemînă este să te referi la

CAUZELE ORGANIZATORICE.

Dar nu cred că prin intermediul lor putem ajunge la determinarea condițiilor de fond ale afirmării unei școli naționale de film.

MIHAI IACOB: De altfel, formele organizatorice se pot schimba destul de ușor. Fără îndoială că, aflîndu-se la început de an și la începutul activității noii conduceri a studioului, ar fi utile și oportune și unele sugestii de ordin organizatoric, în măsura în care ele influențează creația. Esențiale sînt spiritul de lucru, concepțiile estetice care determină orientarea și eficacitatea creației și producției cinematografice.

MIRCEA MUREȘAN: Dacă organizare se numește și sistemul de lucru asupra scenariilor...

IULIAN MIHU: O anumită organizare sau o anumită linie a organizării discuțiilor asupra scenariilor a fost într-adevăr pînă în prezent și este încă uneori destul de defectuoasă. Pentru că de la punctul inițial, cînd regizorul și scenaristul concep scenariul și filmul și pînă la punctul ultim, cînd copia standard se poate oferi rețelei de difuzare, distanța este atît de mare, încît se irosește multă muncă și mult timp...

MIRCEA MUREȘAN: "Fiindcă se pare că îi este greu unui redactor al studioului, de pildă, să înțeleagă la o primă și simplă lectură tot ceea ce autorii au gîndit și au imaginat în multe luni de trudă, iar uneori în ani de zile. Și atunci se întîmplă ca uneori, chiar după intrarea în producție a filmelor, redactorii și alți factori ai echipei de filmare sau ai studioului să intervină cu opinii exterioare ideii filmului, exterioare scenariului de mult discutat și aprobat.

IULIAN MIHU:

A CITI UN SCENARIU

este mult mai greu decît a citi o nuvelă, de pildă.

ANDREI BLAIER: Adică, atunci cînd cititorul nu e regizor, i se cere un efort suplimentar la lectură, pentru a reuși să «vadă» scenariul pe ecran.

IULIAN MIHU: Dacă e vorba de o comedie, de o comedie în genul celor ale lui Pierre Etaix, de pildă, ea se bazează pe imagine, pe efectele și ecourile unor gesturi a căror descriere scenariul nu o poate conține decît cu totul sumar, sugerînd doar, și numai parțial, imaginile de pe ecran... Dovadă că uneori nu se știe citi un scenariu, că el nu e văzut totdeauna ca film, e faptul că multe discuții asupra scenariului se nasc abia cînd filmul e gata. De-abia atunci apar unele obiecții de dramaturgie privind cutare personaj sau cutare scenă, obiecții la dialog... Aceasta e deci o problemă reală de lucru, a cărei nerezolvare la timp se răsfrînge nu numai asupra conținutului filmelor și a formulei lor, dar și asupra productivității muncii studioului. Dar, după părerea mea,

TOTUL PORNEȘTE DE LA PLANURI.

De la faptul că sistemul de lucru care a existat pînă acum în studio a făcut ca, de multe ori, regizorii să nu cunoască din timp planurile studioului, să nu știe ce filme vor face, iar studioul — la rîndul său — să nu cunoască gîndurile și intențiile regizorilor.

MIRCEA MUREȘAN: Cel puțin în trecut, de acest ultim aspect, nu s-a ocupat, o bună bucată de vreme, nimeni în studioul «București».

IULIAN MIHU: Este normal ca studioul să aibă și să susțină anumite necesități tematice bine clarificate. Tot normal e însă ca aceste necesități tematice să fie precizate prin consultarea regizorilor, iar studioul să fie atent la planurile lor individuale de lucru și la intențiile lor. Prin conjugarea acestor doi factori, se poate ajunge la un plan unic, mai bun și mai realist. Studioul ar trebui să-și facă

PLANURI CONCRETE PE MAI MULȚI ANI,

pentru ca regizorii să știe în ce perspectivă lucrează, iar scenariile să ajungă într-o formă definitivă înainte de intrarea lor în producție.

ANDREI BLAIER: Eu am să grăbesc puțin discuția. În ceea ce mă privește, în filmele pe care le-am făcut și pe care intenționez să le fac, mă bat

PENTRU ACTUALITATE.

Trebuie pornit după părerea mea, foarte serios, să urmărim oamenii de azi, gîndurile și pasiunile lor adevărate. Citesc însă deseori prin presă și în revista «Cinema» întrebarea: — Cînd va apare marele film al actualității? Întrebarea aceasta retorică nu are însă, după părerea mea, nici un sens. Ea nu face decît să trădeze o viziune simplistă și chiar eronată asupra a ceea ce înseamnă filmul de actualitate. Cum ar putea oare să fie un «mare film al actualității»? Am putea oare traduce în termeni concreți acest unic «mare film al actualității»? Din cauza acestei formule fără conținut se trece uneori pe lîngă filmele bune de actualitate pe care le


Mihai Iacob:
Filmul, prin însăși natura sa...


Iulian Mihu:
Nu din comoditate...


Mircea Mureșan:
Întotdeauna arta...

ANALIZE
DISCUŢII

putem realiza. Redactorii studioului şi-au însuşit cam după ureche acest deziderat şi, atunci cînd citesc un scenariu de actualitate, caută cu înfrigurare să găsească acel fapt unic, zguduitor, atoategrăitor, să zicem ca într-un film eroic, cum ar fi «Lupeni 29»...

IULIAN MIHU: Epopeea este cu totul altceva.

ANDREI BLAIER: Unul din redactorii studioului, după ce a citit scenariul «Dimineţile unui băiat cuminte» de Constantin Stoiciu, îl cam lăsase deoparte, cu un aer blazat. În general, scenariul nu i se părea destul de profund şi mai ales — aceasta era obiecţia la care redactorul ţinea mai mult — nu i se părea destul de curajos. Un membru al Consiliului artistic al studioului a încercat să concretizeze obiecţia şi, ca să mă convingă, a dat şi un exemplu de «curaj», zicînd că alta ar fi imaginea despre tinerii de astăzi, una mult mai realistă, dacă i-am arăta de pildă jucînd cărţi în dormitoare. Dar dacă în subiectul meu nu e necesar ca tinerii să joace cărţi? După mine, e la mijloc

O CONCEPŢIE MINORĂ DESPRE CURAJ

«Toată lumea» pare să aştepte de la un film de actualitate ca măcar într-un cadru să găsească o asemenea probă de «curaj», cel puţin un mic incident cu un miliţian sau o replică la adresa unui preşedinte de cooperativă. Curaj înseamnă însă altceva, înseamnă să fii consecvent cu tine însuţi, să cauţi adevărul despre om, uitînd cu totul de scheme. Falsul curaj, curajul minor despre care vorbeam reintroduce de fapt schemele, sub pretextul unei atitudini «curajoase» faţă de ele.

IULIAN MIHU: Doar dacă faci satiră poţi să-ţi aminteşti de scheme...

ANDREI BLAIER: Curajul ar fi oricum tardiv şi periferic dacă ar rămîne la nivelul exemplelor de mai sus, fiindcă rostul artei nu e să «pună la punct» cutare sau cutare fenomen curent.

MIRCEA MUREŞAN: Întotdeauna arta a implicat însă o atitudine faţă de fenomenele sociale ale timpului.

ANDREI BLAIER: Un creator adevărat are în vedere în primul rînd perfecţiunea morală...

MIRCEA MUREŞAN: În raport cu ce?

ANDREI BLAIER: În raport cu ceea ce crede el...

MIRCEA MUREŞAN: Ceea ce crede el despre ce?

ANDREI BLAIER: Mai întîi despre valorile general umane. Credeţi că Shakespeare, cînd a scris «Hamlet»...

MIRCEA MUREŞAN: Perfecţiunea în raport cu o abstracţiune? Perfecţiunea morală nu se poate releva decît în raport cu o altă manifestare morală, concretă.

IULIAN MIHU: Sînt de acord cu Andrei Blaier. Nu totdeauna poţi avea o atitudine critică netă, nu poţi recurge de fiecare dată la o apreciere categorică a personajelor şi a epocii ca atare. Unele procese de-abia se desfăşoară sub ochii noştri. De aceea se cere mai multă nuanţare în tratarea fenomenelor contemporane,

ÎN NUMELE REALISMULUI,

fiindcă esenţial este să observi, înainte de a eticheta. Adevărul uman viu nu poate fi redus la cîteva verdicte şi la înscenări dramatice tratate în alb şi negru. În filmul lui Blaier de pildă, «Dimineţile unui băiat cuminte», e vorba la un moment dat de raporturile dintre un tată şi fiu. Tatăl are dreptate, dar e şi nedrept în unele privinţe. La fel şi fiul. Şi sînt şi alte filme recent terminate în studioul nostru, care prezintă unele apropieri tematice cu filmul lui Blaier.

MIHAI IACOB: Din păcate, aceste filme n-au văzut încă lumina ecranului şi o discuţie asupra lor ar fi poate prematură. Se pare că într-adevăr vom asista la un reviriment al filmului de actualitate dedicat tinerilor şi adolescenţilor: filmul lui Blaier — «Dimineţile unui băiat cuminte», filmul lui Lucian Bratu — «Această fată fermecătoare», filmul lui Savel Stiopul — «Ultima noapte a copilăriei». Acesta mi se pare a fi într-adevăr

UN UNIVERS DE INVESTIGAT.

Sper că nu mă hazardez prea mult atunci cînd îmi amintesc că începuturile multor şcoli şi curente moderne ale cinematografiei au fost marcate prin apariţia, printre altele, a multor filme dedicate tinerilor, copiilor, noilor generaţii; aşa s-a întîmplat în filmul italian cu primele mari creaţii ale lui De Sica («Copiii ne privesc», «Sciuscia» şi altele), în filmul francez al noului val («400 de lovituri» al lui Truffaut, şi altele), în noul cinematograf ceh («Iubirea unei fete blonde» de Milos Forman) ş.a.m.d. Totdeauna aceste medii umane au atras atenţia asupra unor noi mişcări sufleteşti şi a unei noi dinamici sociale. De altfel literatura noastră — îndeosebi genurile scurte: schiţe, nuvele, probează fecunditatea acestei zone tematice, iar preocupările din ce în ce mai marcate ale întregii opinii publice în ceea ce priveşte etica noii generaţii, consolidarea familiei, dovedesc că, prin filmele citate şi prin altele, de care va trebui să ne preocupăm, cinematografia noastră se orientează într-o perspectivă tematică de interes real. În ceea ce priveşte însă unele filme deja prezentate pe ecrane, aş semnala

CÎTEVA SCHEME

care depersonalizează eroi şi anihilează bunele intenţii. Să luăm de pildă un film meritoriu — «Vremea zăpezilor». Există acolo un personaj — nu ştiu cum se numeşte, în general nu reţin bine nici un personaj din acest film — un personaj pe care-l interpretează excelentul actor Ştefan Mihăilescu-Brăila, dar pe care nu-l înţeleg de loc ca individualitate umană particulară. El funcţionează ca un mecanism, ilustrînd destul de primitiv, cum au mai făcut-o şi alte filme cu ani în urmă, o categorie socială care, cel puţin pe vremea acelor filme, era reală — chiaburimea. Nu reţin nimic de la acest personaj decît dorinţa sa de a face rău.

ANDREI BLAIER: În schimb, un personaj tot atît de schematic, preşedintele interpretat de Ilarion Ciobanu, după alte clişee destul de cunoscute, încearcă să echilibreze tabloul.

MIHAI IACOB: Cu ani în urmă, în scenariul «Cinci oameni la drum» era vorba, de pildă, de o relaţie într-adevăr dramatică, între un şef de brigadă şi membrii brigăzii, care avuseseră cîndva o anumită comportare faţă de soţia brigadierului. Era un coflict etic foarte violent. Trebuia, evident, să se găsească o explicaţie diferenţiată a comportării tinerilor, trebuia găsit un mod de a reda pe ecran aceste comportări, eventual prin consecinţele lor, sugerînd tensiunea care s-a creat. Care a fost însă soluţia?

IULIAN MIHU: Erau la început cinci tineri care atentau la pudoarea femeii. Apoi s-a convenit să rămînă numai trei. Pînă la urmă a rămas unul singur. Iar acesta nu mai comite nici o faptă împotriva femeii, ci are doar intenţia să o comită. Pentru că trebuia totuşi să existe o consecinţă dramatică, s-a găsit în schimb că e bine ca femeia să fie bolnavă de inimă, să se sperie şi să fie internată la spital.

MIHAI IACOB: Filmul, prin însăşi natura sa artistică, reclamă însă

UN CONFLICT REAL,

un conflict care nu se poate constitui afirmînd o singură latură — cea pozitivă şi sugerînd-o doar pe cea negativă. Se mai iveşte şi o altă problemă — simplă, elementară, dar decisivă pentru a conferi autenticitate şi vitalitate filmelor noastre de actualitate. Dacă arăţi într-un film un om obişnuit, care merge la lucru în mod obişnuit, îşi îndeplineşte sarcinile ca de obicei, se întoarce acasă şi se comportă obişnuit, întreagă această normalitate desăvîrşită nu poate interesa ca atare. Trebuie să se ivească într-un fel ceva neobişnuit sau mai puţin normal, să

ANALIZE
DISCUȚII

apară adică un caz particular, ieşit din comun, care să facă excepţie de la comportările obişnuite. Dacă, plecînd de la revista «Cinema», merg pe stradă şi totul în jur este absolut normal şi binecunoscut, trec înainte fără să mă opresc. Dacă se întîmplă însă ceva, ceva neprevăzut — să zicem un incident pe stradă...

REPORTERUL: Sondarea normalului, cu nuanţele şi sensurile sale mai puţin evidente, înfăţişarea vieţii celei mai obişnuite, e însă una din posibilităţile intens utilizate de arta contemporană.

MIHAI IACOB: Atunci cînd normalul semnifică el însuşi ceva anormal! Înfăţişarea plictisului «vieţii obişnuite» este de fapt o revoltă împotriva acestui «obişnuit», deci tot o excepţie, excepţia făcînd-o artistul. Ca în literatura lui Cehov sau a lui Caragiale, sau a lui Zola. Ce interesează în «Thérèse Raquin»? Interesează că în viaţa anostă a eroinei, după ce acumulăm o suită întreagă de senzaţii de viaţă, care compun însă foarte pregnant imaginea unei vieţi banale, se întîmplă totuşi ceva, eroina iese din această condiţie de viaţă, se abate de la linia «obişnuită»... Sau în filmul «Umberto D»...

IULIAN MIHU: Tentativa de sinucidere.

MIHAI IACOB: Şi interesant este că De Sica a spus că dacă ar fi să refacă acest film — care e o capodoperă, fără succes de public însă — l-ar face altfel, l-ar face să fie şi spectacular, subliniind mai mult elementele excepţionale care pot fi descoperite în acest subiect «normal». Toţi creatorii, de la Eschil încoace, au pornit de la cazuri particulare, de la excepţii, de la întîmplări ieşite din comun. Toţi au fost sau martori sau victime ale acestor cazuri relatate în operele lor. Se înfăţişezi altfel viaţa pe ecran, fără relief, poate să fie firesc într-o cronică, într-un documentar...

MIRCEA MUREŞAN: Nici măcar.

IULIAN MIHU: Într-o statistică.

MIHAI IACOB: Numai într-o statistică. Dar în filmul de ficţiune...

IULIAN MIHU: Este o situaţie care nu poate fi justificată. Noi dispunem de zone de viaţă din cele mai inedite, de tipologii umane şi de fapte într-adevăr ieşite din comun. Studioul «Sahia» — ca să ne cităm confraţii documentarişti — oferă deseori mărturii despre această realitate nouă, foarte diversă şi foarte interesantă, despre problemele complexe ale eticii socialiste. Noi nu facem decît 16 sau 18 filme pe an. Alte cinematografii, din cele deja afirmate în concertul şcolilor naţionale contemporane, produc mult mai mult. De aceea este foarte important ca fiecare film al studioului nostru să conţină ceva din acest material de viaţă inedit, ieşit din comun, capabil să stîrnească un interes general.

MIHAI IACOB: Se discută apoi despre eficienţă şi rentabilitate. Studioul «Bucureşti» începe acum să se preocupe în mod serios de

RAPORTUL FILM-SPECTATOR

Pentru noi asta înseamnă în primul rînd eficienţa ideologică a filmelor, pentru că nu ne putem imagina în ce ar consta eficienţa unui film ideologic văzut de puţini spectatori. Or, singura şansă pe care o au filmele de a fi eficiente — filmele care nu-şi propun să rămînă simple amuzamente comerciale — este să abordeze probleme de fond ale vieţii oamenilor de azi, într-o formă nouă, originală, atractivă.

IULIAN MIHU: Asta nu include însă în mod obligatoriu garanţia succesului. Mai intervine şi gustul publicului. În ceea ce mă priveşte, mi s-a întîmplat ca filmul care credeam că va avea cel mai mare succes — «Viaţa nu iartă», să cucerească cei mai puţini spectatori, iar un altul — «Procesul alb» să aibă un succes peste aşteptări. Problema publicului e deci mai complicată şi nu totdeauna orientîndu-ne după gustul său momentan şi spontan vom obţine automat imaginea a ceea ce trebuie să facem.

MIHAI IACOB: Şi nu numai publicul e «vinovat».

MIRCEA MUREŞAN: Dar cine poate să aprecieze dacă publicul se înşeală sau nu? Poate nu se înşeală. Tu, creator, înseamnă că ai o viziune foarte platonică asupra valorii filmelor, dacă socoţi că eşti singurul care ştii cînd sînt bune şi cînd rele.

IULIAN MIHU: Problema pregătirii publicului pentru a recepta filmele de valoare nu este imaginară. Exemple recente ne-au dovedit încă o dată, dacă mai era nevoie, că filme foarte bune, extrem de interesante, lucrări de artă de mare valoare au căzut sau n-au fost de loc înţelese. Vezi «Femeia nisipurilor». Poate în alte cazuri — şi sigur că în alte cazuri — publicul a avut şi are dreptate. Dar este o preocupare pe care nu putem să o omitem — aceea de a forma un public cît mai bine instruit, receptiv la modalităţile cele mai diverse şi mai noi. Cred că fiecare creator din studiourile noastre îşi pune această problemă. Şi noi, regizorii, sîntem primii care trebuie să aşezăm mai bine în lumină aceste

CERINȚE ALE CULTURII CINEMATOGRAFICE.

Să se înmulţească şi să se extindă mijloacele de informare şi de influenţare a publicului cel mai larg; poate mai multe Cinemateci, în Bucureşti şi alte oraşe din ţară, alături de cele cîteva înfiinţate în ultimii ani, poate un număr de cinematografe specializate pentru proiecţia filmelor de mare valoare — în mod sigur, s-ar cere mai multe filme realizate de cei mai cunoscuţi creatori contemporani, aduse de D.R.C.D.F. mai operativ pe ecranele noastre — nu la 3 sau la 7 ani după ce ele au fost premiate la festivaluri, o reclamă mai intensă şi mai eficientă în favoarea acestor filme.

MIHAI IACOB: Revenind la ceea ce cred că ne interesează direct din punctul de vedere al creaţiei — deşi această problemă a culturii cinematografice nu e lipsită de loc de interes şi toate sugestiile făcute mi se par a corespunde într-adevăr unor necesităţi acute — revenind, vreau să observ că multe filme cu un caracter dramatic intens au fost foarte bine primite de public, au avut un mare succes, deşi nu apelau de loc la efecte exterioare — cum au fost «Procesul de la Nürnberg», «Procesul maimuţelor» şi altele.

IULIAN MIHU: E vorba de nişte filme care au avut la dispoziţie o distribuţie excepţională.

MIHAI IACOB: Dar mai ales au avut fiecare o miză dramatică...

MIRCEA MUREŞAN: Au oferit spectatorilor putinţa de a urmări dezbateri interesante, captivante, privind mari probleme de viaţă ale omului, probleme acute şi grave, cu ecouri în viaţa contemporană.

MIHAI IACOB: Această dispută dintre creator şi spectator şi-a găsit o bună replică în prefaţa la «Faust» al lui Goethe. Directorul teatrului spune poetului şi actorului: — Lăsaţi să se întîmple cît mai multe! Pentru ca fiecare să găsească în acţiune ceva pe măsura lui. E o idee care nu trebuie desigur înţeleasă în sensul realizării unei opere eclectice şi concesive, dar cum filmul este o artă care nu poate trăi şi îşi pierde raţiunea de a fi dacă nu cucereşte publicul larg, înseamnă că filmele de artă cu caracter ideologic trebuie să conţină totodată acţiuni captivante, să nu fie lipsite de umor, să fie realizate în spiritul acelui realism popular care a marcat atîtea creaţii de seamă ale ecranului, în aşa fel încît fiecare categorie de spectatori să afle, vizionîndu-le, o satisfacţie, pe măsura pregătirii sale.

MIRCEA MUREŞAN: Acesta e secretul.

REPORTERUL: Probabil că «secretele» sînt totuşi mai multe şi descifrarea lor presupune dese reveniri. E ceea ce ne şi propunem în cadrul acestor colocvii, fiindcă e greu de crezut că fie şi numai una din problemele de creaţie ridicate ar putea fi soluţionată ad-hoc.

Colocviu realizat de VALERIAN SAVA

PROFILURI

STANȚE DESPRE UN SCENARIST TITUS POPOVICI

de **DIMOS RENDIS**

ATUNCI CÎND CEVA DEPINDE DE ALTCEVA SAU UN BĂIAT IUBEȘTE O FATĂ...

Cu cîțiva ani în urmă, am asistat la o discuție între Titus Popovici și un redactor.
— Puteți să ne povestiți în două-trei pagini subiectul noului dv. scenariu?
— Notați: Un băiat iubește o fată, părinții se opun căsătoriei, iar cei doi mor.
— Ce-i asta?
— Romeo și Julieta!
După cîtva timp, la aceeași întrebare venea același răspuns, dar cu ultima replică schimbată:
— Ce-i asta?
— Depinde...
(Prima paranteză: De fapt, amîndouă răspunsurile exprimau aceeași idee, iar cuvîntul depinde fixa cu precizie raportul între linia de subiect și realizarea lui, cu toată prețioasa și necesara lor încărcătură de timp și spațiu, imagini și idei, tăceri și cuvinte. Despre acest depinde este vorba. Scenariile semnate de apreciatul romancier se disting prin cîteva calități — specificul... specificului cinematografic al lui Titus Popovici. Este vorba de claritatea povestirii și a ideii — ideilor — expuse și propagate de autor care vor fi pentru viitorul film elementul unificator, în jurul căruia se vor strînge spectatorii de toate «undele», cei care vor căuta idei noi și cei care, întrebați, «ce film ați văzut?», vor răspunde «Un băiat iubește o fată...» etc. Claritatea subiectului — acest element «desuet» — va ajuta la clarificarea ideilor. Pe de altă parte, dialogul, necesitatea de a vorbi a eroilor lui Titus Popovici, face parte din specificul scenariilor lui, și este, în același timp, cred eu, caracteristica literaturii noastre noi, rezultatul unei concepții despre viață, în virtutea căreia comunicativitatea este elementul primordial în dezvoltarea relațiilor sociale.

AMĂNUNTUL CU VALOARE DE SUBIECT SAU FRÎNGHIA DIN CASA SPÎNZURATULUI

În «Pădurea spînzuraților» scenaristul notează încă în prima formă a scenariului, în prima secvență: Bologa se apropie. Are un aer foarte războinic, e înmănușat, cu casca de oțel pe cap... Privește nemulțumit spînzurătoarea, apoi încearcă frînghia. O clipă rămîne atîrnat ca un spînzurat sau ca un gimnast... Klapka privește ștreangul care se clatină, în clipa asta, drept deasupra capului lui Bologa...
Această primă secvență își va pune pecetea peste întregul film, urmărindu-l pe eroul principal pas cu pas, pe tot drumul lui spinos, dramatic, în transformarea lui din executor al unei condamnări în osîndit.
(O nouă paranteză: Amănuntul capătă aici un caracter general, avînd funcția de subiect. De la amănuntul cel mai neînsemnat, pînă la firele și ideile paralele, toate mijloacele folosite de autor nu fac altceva decît să converge spre linia principală a subiectului și ideii, să creeze atmosfera prielnică înțelegerii lor, nu prin salturi și «găselnițe» spectaculoase ci, treptat, prin acumulare. În «Setea», de pildă, regizorul Mircea Drăgan, atent, preocupat, detectează amănuntele notate, creează altele noi, dezvoltă și interpretează personal pe unele. Cînd subtilă, aproape indescifrabilă, cînd evidentă, «observația măruntă» a autorului își va spune cuvîntul nu numai pentru a ajuta înțelegerea unei scene, a unui erou, ci pentru priceperea întregului film, cum este cazul spînzurătorii relatat mai sus. Această calitate poate fi observată în «Pădurea spînzuraților» — lucru cu atît mai anevoios cu cît scenaristul avea să lucreze sub controlul sever al sutelor de mii de cititori ai lui Liviu Rebreanu. Pentru întărirea subiectului cinematografic, scenaristul a apelat la altă nuvelă a celebrului romancier. Grefarea nuvelei «Ițic Ștrul, dezertor» este o operație estetică de valoarea chirurgiei moderne.)

PERSONAJUL DIN SPATELE UȘII SAU CE SE ÎNTÎMPLĂ CÎND SE CLOPOȚEȘTE...

În ușa avocatului Spinanțiu (filmul «Setea») stă scris: «Nu e conzult a clopoți pe timp fulgeros». Este vorba de un amuzament al autorului, de un joc, un amănunt nesemnificativ? În același film se desfășoară următorul dialog între Mitru Moț și Ardeleanu:
— Ești în Partid?
— Poate că da!
Și mai departe: — Sînt membru de partid numai cu sufletul!
Între timp, primarul auto-uns îl concediază pe jandarm nu însă înainte de a-i plăti leafa.
— No... nu ne mai trebuiești. Leafă pe luna asta căpătat-ai?
(A treia paranteză: Bilețelul din ușa avocatului, de loc neglijat de către regizor, stîrnește rîsul. Prin această însemnare, aparent nevinovată, spectatorul a făcut cunoștință cu personajul care se află înapoia ușii, și pentru el e clar că va avea de-a face cu un om pedant, fricos, cu pretenții de cultură enciclopedică. Autorul n-a făcut o documentație specială, observația, informația, vine de undeva de departe, din anii copilăriei, cînd minerul de fier va fi ispitit mîna pentru a «clopoți» chiar pe timp «fulgeros», și picioarele s-o ia la fugă după primul colț. Gestul lui Mitru Moț (Ilarion Ciobanu), plata lefii, caracterizează personajul, care, exploatat el însuși, știe că munca trebuie plătită. Chiar cînd e vorba de leafa unui jandarm pe care după cîteva clipe îl va concedia. Preocuparea pentru amănunt, pentru o replică sau un singur cuvînt, un gest sau o simplă notație, de decor sau de recuzită, constituie deci un punct foarte important în scenariile lui Titus Popovici. Amănuntul, ca metodă de lucru, revine des, confirmă sau anulează, creează contrast sau subliniază, descrie sau sintetizează. Uneori laconic, epigramatic, alteori descriptiv, amănuntul va căpăta o funcție-cheie, va avea menirea de a preciza o idee, o atitudine, o situație. Mult dezbătuta problemă a caracterizării personajului cu ajutorul limbajului se rezolvă firesc în scenariile lui Titus, constituie esența personajelor, dezvăluie lumea lor interioară, concepțiile, gradul lor de profunzime, și nu apare ca un simplu element decorativ. Pe de altă parte, autorul știe cînd nu se poate vorbi. Amintim excelenta secvență din finalul «Pădurii spînzuraților», cînd Ilona (Ana Szeles) îi aduce de mîncare lui Bologa (Victor Rebengiuc). Lipsa dialogului îi oferă regizorului Liviu Ciulei prilejul de a crea una din cele mai frumoase și mai emoționante secvențe ale filmului, amănuntul vizual va veni să sonorizeze tăcerea.)

AMĂNUNTUL CU VALOARE DE CONFLICT SAU CÎND NU EȘTI ÎNVĂȚAT CU CEAPA

În filmul «Străinul» există următoarele scene. Lucian (Șerban Cantacuzino) vine acasă la Andrei (Ștefan Iordache). Printr-un gest reflex, Lucian, băiat bine crescut, vrea să sărute mîna mamei prietenului său. Însă mîna aceea muncită îl face să ezite pentru o fracțiune de secundă, ezitare care lui Andrei nu-i scapă. Într-o altă scenă, Lucian își va ascunde cu greu dezgustul cînd va fi silit să bea țuica din sticlă și să mănînce ceapa zdrobită cu pumnul, lucruri care îi plac foarte mult Soniei (Irina Petrescu). Va veni însă și momentul — să-i zicem al cererii în căsătorie. Inteligentul părinte Potra o va conduce pe Sonia acasă la Andrei. În casă e mizerie, bucăți de pîine uscată, farfurii nespălate, pahare, tatăl (Ștefan Ciobotărașu) e amețit.
— Ocupați loc... spune bătrînul și, cu gesturi stîngace, penibile, umile (sublinierea scenaristului) — șterge scaunele și masa cu cotul.
— Domnul Sabin nici nu știe cum te cheamă spune Potra (Fory Etterle).

TITUS POPOVICI FACE PARTE DIN CATEGORIA DESTUL DE RARĂ DE SCRIITORI CARE ATESTĂ COEXISTENŢA FERICITĂ ÎNTRE ROMANCIER ŞI SCENARIST. TERMINAREA DE CURÎND A FILMULUI «DACII», ÎN REGIA LUI SERGIU NICOLAESCU, ŞI ÎNCEPEREA PREGĂTIRILOR PENTRU REALIZAREA UNUI NOU FILM INTITULAT PROVIZORIU «COLUMNA LUI TRAIAN», ÎN REGIA LUI MIRCEA DRĂGAN (CARE A MAI AVUT O COLABORARE REUŞITĂ CU AUTORUL ÎN FILMUL «SETEA») PRILEJUIEŞTE ÎNSEMNĂRILE CARE URMEAZĂ.



— Sonia Mureşan, spune ea ca la şcoală, gata să plîngă.
— Mulţumesc... face Octavian. Mulţumesc...
Şi Sonia nu va rezista, va fugi, îngrozită de perspectiva vieţii mizere.
(O paranteză: E timpul să notăm aici o altă particularitate a filmelor lui Titus Popovici: conflictul nu este pentru scenarist o preocupare specială, detaşată, ci se dezvoltă firesc tot prin acumulare de amănunte, de replici, se desfăşoară pe dinăuntru, este rezultatul acţiunii în care se avîntă eroii, al relaţiilor sau al premiselor de relaţii de ordin social sau intim. În ceea ce priveşte raportul carte-scenariu, scenaristul îl va dezvolta pe autor, va crea situaţii noi, va adăuga elemente importante pentru desfăşurarea cinematografică a conflictului, lucru cu atît mai greu cu cît scenaristul va lucra sub controlul propriului său subiectivism.)

LIMITELE EROULUI TĂU SAU CÎND COPILUL TREBUIE BĂTUT

Părintele Potra («Străinul») urcă în clopotniţă însoţit de Andrei, care încearcă cu tot dinadinsul să fie «scîrbos». «— De ce încerci să-ţi ascunzi curăţenia ca un arici?» îi spune Potra. Într-o altă secvenţă autorul ni-l va prezenta pe Andrei într-o postură foarte puţin lăudabilă. Părinţii lui Andrei se pregătesc să se ducă la serbarea liceului îmbrăcaţi ca nişte provinciali lefegii, cumsecade. Contrastul între lumea lui şi lumea celorlalţi îl va revolta de astă dată în defavoarea clasei — aş zice — căreia îi aparţine: «— Nu vedeţi cum arătaţi? Nu vedeţi cum sînteţi îmbrăcaţi?»
În film se va mai auzi o replică importantă: «De ce te înjoseşti dumneata, dragul meu, prin această atitudine de... iartă-mă, puţoi?» spune părintele Potra.
(Ultima paranteză: Autorul, obiectiv, «trage» în eroul său, ca un bun părinte care trebuie să-şi bată din cînd în cînd odrasla. Scenaristul nu este îngăduitor cu el, nu-l fereşte, nu-l acoperă, ba dimpotrivă va lăsa asupra lui unele semne de întrebare semnificative. Aici autorul dezvoltă mai pe larg o linie a cărţii. La o cercetare mai atentă vom fi siliţi să recunoaştem că atitudinea eroului principal-pozitiv nu este de invidiat. Mai mult chiar, prin celălalt personaj, Lucian, se creează senzaţia unui erou «recuperabil» — fie-mi iertată expresia — unui erou care, pentru o anumită epocă, va părea mai necesar decît morocănosul, otrăvitul, străinul, Andrei. În această proiectare în timp a eroilor, în supravieţuirea lor după ecran, stă forţa de netăgăduit a autorului. În «Dacii» şi mai ales în «Columna lui Traian» acest element este hotărîtor (dar cum încă nu putem fi controlaţi de cititori, amînăm discuţia).

UN INTERVIU FICTIV SAU UN BĂIAT IUBEŞTE O FATĂ...

— Ce aveţi pe şantierul dumneavoastră de creaţie?
— Cărămizi.
— Ce intenţionaţi să construiţi?
— Un templu sau o casă de copii.
— Aţi putea să ne spuneţi în cîteva cuvinte subiectul:
— Un băiat iubeşte o fată...
...Dar acum ştim de ce depinde. Nu întîmplător, cele mai multe din filmele semnate de Titus Popovici ca scenarist au primit distincţii şi premii importante în ţară şi peste hotare. De la film la film există o exigenţă sporită a autorului. Se aşteaptă cu nerăbdare noul scenariu despre «Avram Iancu», o mare şi veche pasiune a lui Titus Popovici. Pe clopotul din filmul «Străinul» stă scris: «Acestu clopotu au fost făcutu den puştile măriei sale Iancu, regele munţilor. 1853». În scenariu autorul notează: «ochii părintelui Potra aburesc».
O greşeală. Nu aburesc ochii părintelui Potra. Notaţia este de ordin intim, a autorului, care n-are nici o legătură cu personajul din clopotniţă.



Această primă secvenţă îşi va pune pecetea peste întreg filmul «Pădurea spînzuraţilor».



Autorul, obiectiv, «trage» în eroul său, ca un bun părinte («Străinul»).



Aceasta este o scenă din «Dacii». Dar înainte de a se termina acest film, Titus Popovici ne-a dat scenariul la «Columna lui Traian». Acum se aşteaptă cu nerăbdare «Avram Iancu».

PREMISE ALE UNEI ŞCOLI NAŢIONALE DE FILM

PUNCTE DE VEDERE

Nimic nu este mai stimulator şi mai propice înfloririi oricărei arte decît conştiinţa existenţei unei şcoli artistice proprii, cu alte cuvinte realizarea unui ansamblu de voci care, cu toată diversitatea stilurilor — ceea ce implică o multitudine de personalităţi artistice bine marcate — să formeze contribuţia de calitate a artei naţionale la tezaurul culturii popoarelor.

tograful mexican ori japonez din aceeaşi epocă. Identificarea fiecăreia se face în mod evident nu numai prin caracteristicile de ordin geografic ori etnic, ci prin particularităţile expresiei, prin ştiinţa de a oferi pe înţelesul lumii întregi probleme care numai aparent ar fi închistate într-un specific strict local. Am asistat după cel de-al doilea război mondial la un început de şcoală cinematografică poloneză şi, recent, la conturarea tot mai pregnantă, tot mai recunoscută în lume, a unei şcoli cehoslovace. Şcolile n-au apărut niciodată pe un teren viran, prin simple decretări, ci pe baza unor tradiţii artistice trainice şi a unei vaste culturi cinematografice, prin existenţa unui important număr de personalităţi artistice, pe baza unor căutări neîntrerupte şi a unei ample circulaţii de gîndire şi fructuoase schimburi de idei, totul contribuind la acel climat propice fără de care orice deziderat, oricît de nobil, oricît de înălţător, nu se poate realiza.

ÎN ULTIMII ANI

În cinematografia noastră, climatul optim necesar premiselor unei astfel de şcoli cinematografice s-a instaurat în bună măsură. El se degajă din conturarea personalităţilor artistice de care dispune

cunoscuţi peste hotare, laureaţi ai unor festivaluri internaţionale de prestigiu. Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Marcus Manole, Mihu Iulian, Mihai Iacob, Mircea Drăgan, Ion Popescu Gopo, Victor Iliu, Mircea Mureşan, Andrei Blaier, Lucian Bratu sînt, fără îndoială, regizori care şi-au cîştigat o incontestabilă autoritate artistică după numai două sau trei filme realizate, uneori chiar după un singur film. Alături de ei sînt colegii lor mai vîrstnici ori mai tineri: Jean Georgescu, Paul Călinescu, Horea Popescu, Elisabeta Bostan, Francisc Munteanu, Marius Teodorescu, Savel Stiopul, Gheorghe Naghi, Dinu Cocea, Geo Saizescu sau foştii documentarişti de la studioul «Alexandru Sahia»: Virgil Calotescu, Vladimir Popescu-Doreanu şi Sergiu Nicolaescu care, după ce au trecut prin excelenta şcoală a reportajului şi eseului cinematografic, au promovat bine înarmaţi cu experienţă pe terenul mai dificil,





O ŞCOALĂ NAŢIONALĂ NU SE POATE EDIFICA DECÎT PE FILMUL DE ACTUALITATE

mai nuanţat, al filmului artistic de lung metraj. Printre scenariştii încercaţi, atraşi către cinematografie din rîndurile acelor scriitori care şi-au însuşit în mod real specificul cinematografic, putem uşor descoperi semnăturile de prestigiu ale unor prozatori ca Titus Popovici, Eugen Barbu, Mihnea Gheorghiu, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Nicolae Ţic, Petre Sălcudeanu, Francisc Munteanu, Ion Băieşu, Dimos Rendis; ori existenţa îmbucurătoare a unor consacraţi cu exclusivitate acestui gen, ca Dumitru Carabăţ, Alexandru Struţeanu, Simion Macovei, în paralel cu efortul cîtorva dramaturgi de a se apropia cu succes de specificul celei de a 7-a arte, ca Horia Lovinescu, Alexandru Mirodan, Paul Everac.

Am recurs la această enumerare a forţelor — necălăuzită de vreun criteriu de ierarhizare — pentru a

CE ÎNSEAMNĂ ŞCOALĂ CINEMATOGRAFICĂ NAŢIONALĂ?

O prezenţă concretă şi continuă în arta contemporană, inimitabilă şi fără imitări, profund naţională în formă şi nu mai puţin naţională în conţinut — internaţionalitatea ei decurgînd tocmai din profunzimea cu care ea abordează teme şi problematici contemporane universal valabile. Să ne gîndim la specificul fiecărei şcoli cinematografice naţionale care şi-a făcut auzită şi acceptată vocea proprie sub această emblemă: şcoala suedeză postbelică nu poate fi confundată cu şcoala italiană care a promovat neorealismul, şcoala sovietică din epoca lui Eisenstein, Tisse, Dovjenko, pînă la Pudovkin, Romm şi Ciuhrai se deosebeşte prin formă şi conţinut de şcoala franceză, de cinema-

astăzi filmul românesc, din dreptul la cetăţenie pe care şi l-a cîştigat critica cinematografică, din schimbul de idei, încă timid, din încercările fundamentării unei culturi cinematografice reale, în care nivelul de exigenţă al spectatorilor devine tot mai mult un fapt verificabil şi nu numai declarat.

Cu un an în urmă, într-un «Tur de orizont cinematografic românesc» publicat în ciclu în revista «Contemporanul», identificam o etapă definitorie în dezvoltarea filmului nostru, în conturarea, în ultimul deceniu, a unor personalităţi regizorale bine marcate. Cele peste o sută de filme artistice de lung metraj, turnate de Buftea în ultimul deceniu, au permis decantarea valorilor de nonvalori, verificarea şi reverificarea «speranţelor».

Fără a face aceste filme, nu puteam şti ce reprezentăm cu adevărat; am fi rămas incapabili de autoverificare, vulnerabili în faţa infatuării şi a sublimului fără acoperire, deci care putea lipsi «cu desăvîrşire». Fiecare prim film turnat de oricare dintre regizorii noştri a constituit, cum era şi firesc, un examen, cea dintîi experienţă, ba uneori chiar şi al doilea şi cel de-al treilea film rămîneau, din păcate, pentru unii, experienţe ratate, dar acestea trebuiau făcute, cu toate că au fost destule cazuri cînd ne puteam opri cu inima deplin împăcată după prima nereuşită. Pentru cei mai talentaţi, fiecare film a constituit o nouă etapă într-o ascendenţă continuă. Astăzi dispunem de o duzină de regizori care inspiră toată certitudinea artistică, mulţi dintre ei

„CLIMATUL"

de **IOAN GRIGORESCU**

demonstra că avem cu ce, că putem, că dezideratul unei școli cinematografice românești nu este o vorbă goală, ci că el își poate găsi acoperirea necesară cu capacități umane și materiale. Dacă la imaginea exigentă dar încurajatoare pe care încercăm s-o schițăm, adăugăm și speranțele sugerate cu insistentă încredere de tinerii din sălile de cursuri ale facultăților de regie, operatorie și filmologie din I.A.T.C., precum și depozitul de potențe artistice pe care îl presupune o optimă dezvoltare a cinecluburilor, tabloul ne apare și mai reconfortant.

TOTUȘI

În cultura cinematografică, în deosebi în ridicarea continuă a nivelului publicului nostru, avem încă enorm de făcut. Niciodată nu se va obține o egalizare a gusturilor, a pretențiilor, a atitudinii generale a spectatorilor față de un anume film. Dar a educa un spectator informat, pe cît posibil cinefil și nu facil și indiferent consumator de filme, de a explica cu tact și răbdare, ba mai mult, de a-l disciplina vis-à-vis de arta cinematografică prin școală — și lucrul acesta se face în țări de veche cultură — așa cum îl disciplinăm față de literatură, muzică ori arte plastice, e posibil numai prin inteligența și abilitatea criticii și a presei. Cinematecile și cinecluburile au și ele un cuvînt important de spus în acest domeniu. Dar față de proporțiile consumului — peste două sute de milioane de spectatori într-un an — capacitatea lor de captare și deci de influențare rămîne infimă.

CRITICA — DIFUZAREA:

În acest ansamblu de preocupări care înglobează și ceea ce este artă în film și ceea ce este industrie, rolul criticii nu rămîne dintre cele mai neglijabile. În jurul revistei «Cinema», ori în jurul rubricilor de cinema din cele mai prestigioase reviste, s-ar putea polariza interesul maior al creatorilor, în cadrul unui rodnic schimb de idei, pe coordonatele mult așteptatului dialog creator-spectator, ori a schimbului deschis de opinii între autori.

Filmul românesc are nevoie și de un regim protecționist din partea Direcției Difuzării Filmelor, de o largă și ingenioasă lansare, de o bună pregătire și informare a spectatorului prin atît de necesarul program de sală — despre care tot vorbim — de scutirea concurenței neleale care i se face prin pomparea pe piață, în paralel cu premierele originale, a unor superproducții comerciale care au timp destul să ruleze între săptămînile cînd ies pe ecrane cele zece-cincisprezece pelicule ale Buftei. Toate acestea pot apărea drept pretenții excesive dar ele fac parte din climatul optim, strict necesar creării școlii cinematografice românești, ba mai mult, fac parte din elementara cultură cinematografică de care avem atîta nevoie.

ȘI ACUM ESENȚIALUL:

Ce filme turnăm, cum le realizăm și cum le servim spectatorului. Să subliniem un adevăr unanim recunoscut. Pînă acum, filmul românesc și-a extras cele mai trainice succese din ecranizări ori transpuneri din literatură. De la pelicula cea mai controversată, dar și cea mai promițătoare-«Viața nu iartă» — ba mai departe, de la «Mitrea Cocor» și «Desfășurarea», pînă la «Setea», «Codin», «Pădurea spînzuraților», «Răscoala», «Steaua fără nume», am tot scos din lada de zestre a literaturii — punînd prea puțin la loc — și am dat cinematografului. Deseori, această a șaptea artă, prin slujitorii ei cam inabili, a atentat dureros la fondul de aur al literaturii noastre clasice. Evident însă literatura națională păstrează încă rezerve uriașe în favoarea unei școli cinematografice naționale căci, din fericire, mai avem sute de subiecte de la Budai-Deleanu la Călinescu și de la Eminescu la Urmuz și Matei Caragiale. Dar atenție! De acum, fiecare titlu cîntărește greu, căci am căpătat conștiința valorii textelor clasice și ne cunoaștem mai autocritic măsura dintre apetență și potență. Nici Caragiale («O făclie de Paști» ori «Năpasta»), nici Rebreanu («Ion»), nici Sadoveanu («Baltagul», «Frații Jderi», «La Hanul Ancuței»), nici Cezar Petrescu («Aurul negru»), nici Hortensia Papadat-Bengescu («Balaurul») și nici George Călinescu («Enigma Otiliei») nu mai pot constitui materie primă pentru debutanți. O operă literară trădată în film înseamnează compromiterea ei pentru cel puțin un sfert de veac, deoarece vor trece ani pînă vom retranspune opera lui Caragiale ori a lui Panait Istrati pe peliculă, la nivelul dorit.







AL DOILEA SUCCES DE PUBLIC

L-am obținut cu filmele din ciclul «Epopeii naționale», cu «Tudor» și «Lupeni 29», așa cum vom obține — sînt sigur — cu «Dacii» lui Sergiu Nicolaescu, cu «Columna lui Traian», pe care o va realiza Mircea Drăgan. Aici ne dovedim mai mult noi înșine, mai pe «teren propriu» și ne bucurăm anticipat de bunăvoința și interesul spectatorilor.

Dar o școală națională nu se poate edifica decît pe filmul de actualitate. Or, tocmai aici sîntem mai deficitari. Tocmai aici e punctul cel mai sensibil în schimbul de opinii, în dezideratul exprimat cu acuitate de critică și spectatori, în pasionanta năzuință a fiecărui slujitor al acestei arte.

Caracteristicile unei școli cinematografice naționale și implicit succesul și validitatea ei n-au rezultat vreodată mai mult din formă decît din conținut, mai mult din arta ecranizărilor, decît din filmul de atitudine inspirat din actualitate.

Avem acest bun de mare preț căruia îi spunem «climat optim», avem regizori, scenariști și actori deosebit de talentați, avem mijloacele materiale necesare și o cultură cinematografică în desfășurare, mai e nevoie de inițiative curajoase, de conflicte puternice, care să nu lase insensibil spectatorul, și atunci putem privi viitorul cu încredere: premisele se pot transforma în realitate.

diminețile unui băiat cuminte

de **MIRCEA ALEXANDRESCU**

Filmul lui Blaier ne povestește despre niște tineri, despre niște oameni de azi pentru spectatorul de azi, deprins să gîndească, să primească sugestia și să completeze cu propria lui meditație story-ul propus de artist.

Întîmplările și oamenii din «Diminețile unui băiat cuminte» sînt obișnuite și pornesc de la scenariul unui tînăr debutant pe acest tărîm, C. Stoiciu. Și pentru că este la început, se cuvine să remarcăm faptul că — judecat după prima lui încercare ce se materializează în acest film — el nu este un rătăcit, ci vădește vocație. O anume observație și intuire a trăsăturilor inedite ale omului de azi, modern, mai sobru în manifestări, mai interiorizat, mai controlat. Vive, personajul central, are o permanentă concentrare meditativă, o reținere și deliberare înaintea oricărui gest. Fără să fie cinic, el nu face paradă melodramatică de sentimente, iar experiențele afective sînt și ele prilej de meditație fără teatralism. Evoluția, maturizarea sa se face spre desăvîrșirea conștiinței, a profunzimii. Eroul lui Stoiciu descoperă dimensiunile reale ale vieții, căpătînd un sentiment de responsabilitate față de ea (moartea bătrînului Cioba îi prilejuiește nu numai durere, ci și întrebări adresate propriei conștiințe asupra rostului în viață). Mai nelămurite sînt în acest scenariu ca și în film celelalte personaje și raporturile între ele: inginerul și logodnica sa, Mariana, relațiile între tată și fiu, nemotivat de dure și de unilaterale.

Remarcabil este însă modul cum ni-i înfățișează pe acești oameni și tineri de azi filmul, cum ierarhizează regizorul valorile, cum înțelege să sublinieze faptul semnificativ și cum conturează desfășurarea conflictului pe cîte un singur pilon (dar cel mai puternic) ce susține întregul edificiu.

Că materialul literar este interesant — și este interesant, așa cum arătam mai sus, pentru că ridică unele ipoteze de viață în societatea noastră, fără a se grăbi să ofere rezolvări stereotipe, lăsînd chiar în suspensie unele «cazuri»; că el este interesant și pentru că face ca dreptatea să fie alternativ luminată, pînă să se impună obiectiv și categoric, ca rezultat al unor îndelungi căutări și reflecții — toate acestea sînt fără îndoială evidente. Dar regizorul Andrei Blaier a izbutit să potențeze scenariul gîndindu-l în termenii specifici filmului, exprimîndu-l cu o inteligență cinematografică, dîndu-i zeci de nuanțe suplimentare, creînd în jurul întîmplărilor o atmosferă de meditație și de spiritualitate, inoculînd pe tot parcursul acțiunii sentimentul că aceste fapte mărunte se înscriu în sfera unei idei cu mult mai largi decît ne lasă să bănuim acțiunea la prima vedere. Eroii peliculei (termenul de erou l-am folosit oarecum din obișnuință profesională, deși în «Diminețile unui băiat cuminte» mai propriu ar fi să vorbim despre oameni, unii dintre ei săvîrșind cotidian acte de eroism în muncă, fără conștiința că au și devenit eroi), oamenii deci, par a fi aduși în film prin mijloacele așa-numitului cinematograf-direct, cu rezerva, sau mai exact cu imediata specificare că ni se îngăduie să reținem nu numai gestul, fapta sau acțiunea la capătul unui proces de gîndire, ci și jaloanele raționamentelor și rațiunii lor. Vive a terminat liceul, dar nu a intrat la facultate. Este și aceasta o realitate la fel de valabilă cu cea potrivit căreia, după terminarea liceului, un tînăr intră în facultate și devine, să zicem, inginer. Tînărul lui Blaier nu este un asemenea «caz»: neputînd să devină inginer, mai exact nesimțind în sine atîtea calități și vocație ca să devină, el trebuie să caute alt drum. Nu se cunoaște încă pe sine, deși totul ne dovedește că antenele lui vibrează în toate direcțiile. Este în situația de a porni în viață de la zero. În casă, mama îl oploșește ca pe un pui, tatăl îi ironizează necontenit indecizia, dar din cuibul părintesc puiul tot singur trebuie să zboare spre viață. Și filmul povestește acest zbor, în etape scurte la început — și chiar cu eșecuri, cu ratări. Accidentul de la care pornește de fapt rememorarea faptelor lui Vive, fiind unul din episoade. Toate acestea ne prilejuiesc cunoașterea pe rînd (uneori în cadrul unor apariții episodice), a prietenilor, a prieteniei, a șovăielilor, pentru ca într-o bună zi să asistăm la hotărîrea lui de a ataca frontal viața: se angajează pe un șantier începînd alte experiențe, mai ample, alături de altfel de



OCTAVIAN COTESCU, ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU, IRINA PETRESCU. SCENA SE PETRECE LA SINDROFIE.

I SE SPUNE «BLONDA» ȘI ESTE FATA CARE RÎDE MEREU (MARIANA MIHUT). TÎNĂRUL CU OCHELARI (I. CARAMITRU) E PRIETENUL LUI VIVE.



CRONICA

«DIMINEȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE» — o producție a studioului București REGIA: Andrei Blaier, SCENARIUL: Constantin Stoiciu, MUZICA: Radu Șerban, SCENOGRAFIA: Aurel Ionescu, INTERPRETEAZĂ: Dan Nuțu, Ștefan Ciobotărașu, Octavian Cotescu, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Sebastian Papaiani, Mariana Mihuț, Carmen Galin.

oameni. Dar pentru că șantierul nu prefigurează nici el un mediu în stare pură, ideală, întîlnim și aici oameni de tot felul, care îi oferă tînărului nostru alte constatări. Memorabilă din acest punct de vedere este secvența în care ni se înfățișează o sindrofie îmbibată de spirit mic-burghez, proiectată pe cadrul impunător al șantierului uzinei, de care toți sînt de fapt legați, dar unii doar prin forța împrejurărilor, în timp ce alții pe viață. Urmărirea drumului cu multe sinuozități și întoarceri al unicului personaj central — Vive — se face cu o artă a reținerii amănuntului semnificativ, cu totul remarcabilă. Iar cînd paharul cunoașterii — la care toți cei întîlniți au contribuit cu o picătură măcar — se umple și se revarsă, Vive trezindu-se pe patul de spital, reînnoadă firul cu existența lui reală, dar pe un alt plan și la un alt nivel; pe o altă treaptă a cunoașterii de sine și a vieții. S-ar zice că Blaier bănuie doar reacția eroului său, străduindu-se s-o surprindă în clipa în care va avea să izbucnească. Acordul între fapte și raporturile între oameni nu sînt făcute cu o grijă gramaticală, ci tot prin surprindere, așa cum gîndul își permite în intimitatea sa să nu fie uneori logic, ci numai curios și surprins. Această îmbinare de incursiuni fragmentare, de acțiuni obișnuite, de meditație exprimată cel mai adesea doar printr-o privire și nu printr-un text citit corect, alături de gesturi ce par incoerente, alcătuiesc un om real, pînă la urmă perfect logic în ceea ce săvîrșește, iar modalitatea cinematografică, stilul sacadat, rupt, condiționează și se condiționează de însăși evoluția eroului. Iar actul cutezător și primejdios al lui Vive — de a urca pe rezervorul sferic și de a marca la nivelul cel mai înalt propria lui evoluție interioară și realizare ca sudor — este rezultatul unui proces logic care ne arată că întotdeauna vine o vreme cînd orice om adevărat vrea să-și încerce forțele și să se depășească. O experiență destul de asemănătoare face și Mariana (Irina Petrescu), atît pe planul vieții afective, cît și civice. Ea pleacă pe șantier ca să cunoască pulsul unei alte vieți, simțind poate că acasă el devenea tot mai slab, mai lipsit de vitalitate. Dar Blaier nu insistă aici (personajul rămînînd și el secundar și liniar), pentru că el nu dorește să spună într-un film mai multe povești deodată.

Există un trio actoricesc în acest film, fără de care poate că Blaier n-ar fi izbutit în așa măsură cum a izbutit: Irina Petrescu, Sebastian Papaiani, Dan Nuțu, care prin arta lor reușesc să portretizeze o întreagă generație și să ne dea o idee mai clară despre ceea ce înseamnă un actor de film. Degajarea, expresivitatea, firescul, laconismul și autenticitatea fiecărei apariții combinate cu o subtilă nuanțare a situației dramatice — toate acestea au stat la baza interpretării lor. Evident, distribuția contează și pe aportul unor actori de o deosebită înzestrare ca Ștefan Ciobotărașu, Octavian Cotescu, George Constantin. Dar mai contează în special pe aportul unui operator (Nicu Stan) care a filmat cu un sentiment de afecțiune și sinceritate cadrul de beton și oțel al unui colosal combinat, l-a filmat ca pe un personaj aevea, clocotitor și vast, cu viața și farmecul lui, conferindu-i o dimensiune într-adevăr dramatică.

Lumea filmului lui Blaier are destul de rar-întîlnita calitate de a oferi o imagine mai profundă și bogată, rod al subtilei pătrunderi în structura și universul de gîndire a contemporanilor noștri. Încet, încet, tot ce pare a fi incoerent și poate ciudat se înlănțuie în observația condusă cu sagacitate de regizor spre a ne oferi oglinda cînd limpede, cînd plină de mistere a vieții în care trăim. Aceasta nu înseamnă că regizorul nu a recurs și el de mai multe ori la soluții facile și momente așa-zis «tari» (cum este convorbirea telefonică dintre Mariana și Vive după plecarea acestuia de pe șantier, convențională, nesinceră și neconvingătoare sau abuzul de amănunte — confruntările lui Vive cu logodnicul Marianei, bătaia din cimitir prea lungă și prea studiată). Pe de altă parte însă situînd acțiunea în locul cel mai semnificativ al vremii noastre — șantierul, el ne revelează emoționanta înrîurire reciprocă ce se produce aici între om și uzină.

Ne aflăm în fața unui film care marchează, după noi, un progres al artei noastre cinematografice și nu numai pe planul regiei, ci și al scenariului, interpretării și operatoriei.



TREI DINTRE EROII FILMULUI INTERPRETAȚI DE DAN NUȚU, CARMEN GALIN ȘI SEBASTIAN PAPAIANI.

O SCENĂ DE ACASĂ: TATĂL (GEORGE CONSTANTIN), IRITAT CA DE OBICEI, MAMA (ELENA SEREDA), OCROTITOARE CA DE OBICEI, VIVE (DAN NUȚU), TĂCUT CA DE OBICEI.



ADNOTĂRI
LA CRONICĂ

UN FLUID TRECE PRIN ACESTE PRIVIRI. MARIANA (IRINA PETRESCU) ȘI VIVE (DAN NUȚU)



DENSITATE

Mihail Lupu

Cred că bucuria pe care o produce spectatorului filmul lui Blaier (bucurie pe care am încercat-o din plin) se datorește faptului — semnalat în cronică — că prelungește direcția fertilă care a început să se detașeze în cinematografia românească. Se distanțează, impunîndu-se prin cîteva realizări, acei creatori care au înțeles să-și exerseze privirea, puterea de observație și de selecție și care au lăsat să pătrundă în filmele lor aerul proaspăt adus de freamătul autentic al vieții. Blaier nu se subordonează paginilor scrise ale scenariului în sensul unei cît mai corecte ilustrări pe peliculă a materialului literar dat, ci tinde spre o *interpretare* a faptelor realității din perspectiva și în modalitatea proprie cinematografului. Vive, «Băiatul cuminte» în jurul căruia se organizează întreaga narațiune, retrăiește sub ochii noștri o suită de evenimente diverse și tot acest mozaic aparent dezordonat de fapte și relații, de figuri episodice sau tipuri care ne rămîn în memorie, de scene dramatice sau amuzante,sau pur și simplu banale, dobîndește o ordine interioară care corespunde fizionomiei lăuntrice a eroului și, în ultimă instanță, unor virtuți spirituale ale tinerei generații. În bogăția datelor oferite de actualitatea noastră socialistă, regizorul redescoperă un prețios «secret» al neorealismului, fructificat la timpul său pe aspectele realităților italiene postbelice. E vorba de capacitatea de a reconstitui astfel evenimentele în fața aparatului de filmat, încît să lase impresia surprinderii lor pe viu. Ambianța șantierului, de exemplu, departe de a fi un adaos de circumstanță în film, devine o parte vie a acțiunii. Jocul actorilor, urmărit în mișcare de operatorul Nicu Stan, se integrează unei realități filmate nemijlocit, căreia personajele îi aparțin efectiv pînă la limita unde e greu să mai deosebim actorii de oamenii care lucrează pe șantier.
Densitatea notațiilor de viață pe metru de peliculă mi se pare a fi indicele calitativ numărul 1 în *Diminețile unui băiat cuminte*.

CA ÎN FILME

Dinu Cocea

Aprecierea de valoare și discutarea unora din sensurile filmului mi se par a fi destul de exacte și elocvente în cronică și în adnotarea alăturată. Mai puțin mă satisface caracterizarea modalității artistice a autorului, adică a regizorului. Ce este nou în acest film, din punct de vedere cinematografic, sub raportul expresiei artistice? Filmul creează o puternică senzație de autenticitate și aduce cîteva elemente inedite în arsenalul de mijloace al filmului nostru cu actori. Andrei Blaier refuză compozițiile rigide și «frumoase» ale cadrului și mișcările «studiate» ale aparatului, subordonîndu-le evoluției firești a personajelor în spațiu și gesturilor insolite ale interpreților. Contrar obișnuințelor unei dramaturgii demonstrative și sumare, în care fiecare gest, fiecare cuvînt, fiecare expresie par predestinate și așteptate de aparat la locul și în modul dinainte gîndite, el încearcă să surprindă dinamica vieții reale, gestul spontan și reflex, detaliile de ambianță și de atmosferă, chiar cu riscul ca în compoziția cadrului să apară dezechilibre și «neglijențe». Aceasta imprimă filmului forța adevărului, a faptului cotidian, îi conferă sinceritate și firesc, îl determină pe spectator să-i acorde creditul său, pentru că totul nu mai este «ca-n filme», ci devine un prilej de a se descoperi viața reală din jur. Interpreții aleși de regizor, cu intuiția precisă a valențelor lor, definesc în mod direct, prin tipologie și interpretare — caracterele eroilor, fără a recurge la compoziții calculate. Actorul pare că se confundă cu datele personajului, chiar în cazul unor roluri secundare.Mă despart în această privință de opinia cronicarului care consideră că personajele episodice sînt «nelămurite». Dramaturgia și factura filmului presupuneau existența unui singur erou, a unui singur personaj, celelalte fiind doar evocate sub un aspect revelator, cum se întîmplă cu fata excelent interpretată de studenta Carmen Galin (mă surprinde absența numelui ei din cronică), cu personajul interpretat de maestrul Ciobotărașu ș.a.m.d. În fine, ritmul filmului este foarte bine stăpînit de regizor, care are simțul dramaturgiei suficient de sigur pentru a nu se teme de «lungimi», atunci cînd ele sînt revelatoare, cum se întîmplă chiar în scena ciocnirii violente, incriminate de cronică.

O REALIZARE

Iulian Mihu

Mi-am amintit de Vigo de «Atlanta». Farmecul filmului lui Blaier rezidă în lipsa de crispare a actorilor sau a eroilor, dacă vreți, față de spectator. Un joc în interiorul imaginii de unde sensurile ies în afară silite doar de interesul pe care-l am, sau nu îl am, față de o întîmplare sau alta din laboratorul de creație al autorului principal care este Blaier. Totodată,filmul, m-a făcut să gîndesc la felul de a vedea arta al generației de azi și sa prețuiesc acest mod nou. Timpul și spațiul din film curg și se desfășoară cu o fluiditate aproape imperceptibilă, fapt rar în cinematograful nostru. Din cînd în cînd doar un aspect forțuit al povestirii, în rest accentele rămîn discrete și imprevizibile. Totul se integrează: peisajul, gestul, costumul, lumina, sunetul... Totodată aceste elemente rămîn indiferente, independente aproape și ca orice paralele se vor întîlni, departe în noi, transformate în sensuri și idei. Limbajul, în afara bunei lui cinematografieri, are o savoare literară de calitate sigură.
De altfel și el, scriitorul, se face simțit, prezent, actual în «Diminețile unui băiat cuminte». Poate acesta este evenimentul cel mai de seamă... dar sîntem nevoiți să ne întoarcem iar la Blaier și să-i recunoaștem saltul calitativ. De la artificial, la natural, de la ficțiune pînă la adevăr, de la melodramatism la cuviință sentimentală,iată o operă inspirată, care a suscitat resursele creatoare spre un maximum dorit.Stoiciu este un nume de reținut și de încurajat să-și exprime mai departe gîndurile sale. Desigur că se pot cere operei literare de film idei superioare celor dezbătute, sensuri mai înalte, derivante, după ce, sau în momentul în care, filmul se încheie. Blaier este acum un creator de prim ordin, matur, dotat, curios... Filmul său ne face să ne gîndim că un aer proaspăt a început să adie în Buftea. Să lăsăm ușile deschise.

RĂZBOI ȘI PACE

CRONICĂ DIALOGATĂ DE
MIRCEA ALEXANDRESCU
ȘI MARIUS TEODORESCU

MIRCEA ALEXANDRESCU: V-am invitat la o discuție, la un schimb de păreri despre «Război și pace» deși filmul are patru părți, iar pînă în prezent nu se pot vedea decît două.

MARIUS TEODORESCU: Momentul, cred eu, n-ar fi tocmai favorabil decît cel mult unor prime impresii, unor întrebări care să-și găsească eventual răspunsul mai tîrziu. O discuție amplă impune vizionarea integrală a celor patru părți pentru că seria a II-a, de exemplu, diferă destul de mult de prima.

M. AL.: N-aș crede că diferă așa cum spuneți dv. ci adîncește tratarea cinematografică a capodoperei tolstoiene. Iar din acest punct de vedere, Bondarciuk nu face decît să se păstreze la principiul enunțat la începutul filmărilor.

M.T.: Într-adevăr el își exprima atunci regretul că cinematografia sovietică nu realizase încă un film demn de marele roman al lui Tolstoi și,pornind la o treabă atît de covîrșitoare, Bondarciuk mărturisea că nu încearcă să-l recreeze pe Tolstoi. Îl urmăm — spunea el — în toate privințele. Nu ne socotim autori ai scenariului, ci autorii adaptării pentru ecran, transpunem, nu compunem. Personalitatea ne-o manifestăm — spunea tot Bondarciuk — numai în selecționarea evenimentelor, a faptelor și a anumitor linii de evoluție a subiectului.

M.AL.: Afirmarea principiilor călăuzitoare îmi pare fermă și ea poate prilejui analizarea celor două părți realizate și văzute pînă acum.

M.T.: Mie tocmai afirmarea acestei teze îmi pare a fi întrucîtva discutabilă, căci în ce privește prima serie de argumente, cea privitoare la oportunitatea unei asemenea întreprinderi, aș avea de spus că, dacă rememorăm operele majore care au jalonat istoria filmului sovietic de la 1925 încoace, acestea ar fi «Potemkin», «Urmașul lui Gingis-Han», filmele lui Dovjenko, sau mai aproape de noi, «Zboară cocorii», «Balada soldatului» sau «Copilăria lui Ivan», niciunul din aceste filme nepornind de la marea literatură rusă. Și adaug că oricînd un asemenea film bun este util ca act de cultură, dar nu și indispensabil pentru că pînă la urmă cartea pătrunde și fără ajutorul filmului.

M.AL.: Cred, dimpotrivă, că a sosit vremea să renunțăm la o anume rigoare în a judeca filmul dintr-un punct de vedere exclusiv cinematografic și de a-i explica în mod prea ortodox poate, canoanele, principiile etc. Artă matură azi, filmul trebuie, socotim noi, să comunice de pe picior de egalitate cu toate celelalte arte, nu numai să împrumute sau să aleagă cîte un element de care să se folosească prin metode — și de ce n-am spune-o — rețete prestabilite. Cu cîteva decenii în urmă, cinematograful nu lua de la literatură, decît mai rar opere, și mai ales eroi, personaje pe care le angaja pe alte căi dramatice decît cele în care evoluau ele în lucrarea originară. Astfel, Dumas sau Hugo n-au fost transferați pe ecran, ci au furnizat doar personaje unor scenarii cinematografice de sine stătătoare. A existat o epocă a scenariului cerut de evoluția tehnică, iar acum ne aflăm, credem, într-un stadiu în care nu numai romanul, dar și pictura sau gazetăria au un cuvînt de spus prin intermediul peliculei. Romanul își are mijloacele sale, argumentul său principal fiind limbajul și nu imaginea, înrîurirea se produce în mod intim asupra cititorului izolat,în timp ce filmul înrîurește concomitent o întreagă masă de spectatori. Cît privește capacitatea filmului de a populariza literatura, aș aduce un singur argument, acela al imensului serviciu făcut de pelicula lui Christian Jaque, «Mănăstirea din Parma», care a însemnat un neobișnuit succes de librărie pentru Stendhal. Nu este vorba — și țin să subliniez acest lucru — de a cădea acum în extrema ecranizărilor, a adaptărilor sau a transpunerilor de opere literare în film, ci doar de o mai largă acceptare a noțiunii de subiect în cinematograf, un mai larg cîmp de cuprindere al acestei arte.

M.T.: Sînt de părere că este mai bine pentru cinematograf să ocolească monumentele literaturii. Și în orice caz găsesc că este preferabil ca un regizor să nu pornească la drum cu deviza «Autorul filmului este Tolstoi», arătînd apoi că el se rezumă la a selecta evenimente și fapte din roman. Este, poate, o modestie lăudabilă, dar nu promite decît o altă modestie, pe cea regizorală. Pentru că pornind de la devotamentul total față de romanul lui Tolstoi, Bondarciuk pare să fi țintit doar precizia tabloului istoric. Fidelitatea față de carte, respectul pentru exactitatea istorică și amploarea reconstituirii sînt primele trăsături ce par să caracterizeze filmul.

M.AL.: Nu sînt de părere că Bondarciuk și-a propus această țintă sau mai exact, numai această țintă. S-ar putea ca uneori să nu fi realizat decît atît. Dar fidelitatea față de autor și opera sa îmi pare a fi nu numai o atitudine modestă, ci chiar foarte judicioasă și fecundă pe plan artistic. Și pentru că e bine întotdeauna să ne întărim cu exemple, l-aș cita de astădată pe acela al lui Robert Bresson, care înainte de a porni la realizarea filmului «Jurnalul unui preot de



NATAȘA DOMINĂ PARTEA A II-A A FILMULUI



SCENELE DE LUPTĂ SÎNT POATE PREA ORGANIZATE

 un film pe lună

SERGHEI FEODOROVICI BONDARCIUK S-A NĂSCUT LA 25 SEPTEMBRIE 1920. ÎNAINTE DE RĂZBOI URMEAZĂ CURSURI TEATRALE LA ROSTOV PE DON. DUPĂ DEMOBILIZARE ABSOLVĂ INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ, CLASA DE ACTORIE A REGIZORULUI GHERASIMOV. PRIMUL ROL IMPORTANT — GVOZDEV ÎN «POVESTEA UNUI OM ADEVĂRAT» (1948), URMEAZĂ «TARAS ȘEVCENKO», CREAȚIE PENTRU CARE OBȚINE PREMIUL DE INTERPRETARE MASCULINĂ LA KARLOVY VARY 1952 ȘI PREMIUL DE STAT 1952. AU URMAT ROLURI ÎN «AMIRALUL UȘAKOV» (1953), «ZVĂPĂIATA» (1955), «OTHELLO» (1956). ÎN 1959 DEBUTEAZĂ CA REGIZOR DE FILM, FĂRĂ ÎNSĂ SĂ ABANDONEZE ACTORIA, CU «SOARTA UNUI OM», FILM LAUREAT CU MARELE PREMIU LA FESTIVALUL DE LA MOSCOVA 1959 ȘI PREMIUL LENIN 1960. ÎNCEPÎND CU ANUL 1965, LUCREAZĂ LA ADAPTAREA ROMANULUI «RĂZBOI ȘI PACE». CUNOSCUT ȘI DIN «POVESTE NETERMINATĂ», «SERIOJA», «ERA NOAPTE LA ROMA».



țară» declara că vrea să-l respecte pe autor, nu numai în spiritul, dar dacă s-ar putea, pagină cu pagină, sau frază cu frază. Și cred că este greșit să privim această fidelitate ca o servitute în orice caz negativă, care ar ține de niște legi artistice străine filmului.

M.T.: Iată însă că eroii lui Tolstoi se regăsesc anevoie, cel puțin în prima parte a filmului, și asta se datorează și îndelungii căutări a unei soluții cinematografice care să fie cît mai fidelă operei tolstoiene.

M.AL.: Prima parte nu cred că a intenționat să prezinte eroii, ci lumea și epoca romanului, deși răspunzîndu-vă astfel, nu mi-am propus să combat argumentul dv. Aș spune însă că nu fidelitatea față de Tolstoi este culpabilă în acest caz, ci poate prea îndelunga ei căutare, cum bine spuneați. Din vizionarea primei și celei de a doua părți se poate face afirmația că Bondarciuk este consecvent cu ideea, cu intenția sa, dar izbutește să fie fidel operei mai ales în litera ei și doar din cînd în cînd și în spiritul ei. Aici diferențele de structură estetică — a romanului și a filmului — fac destul de delicată cercetarea echivalențelor. Ceea ce aș vrea să mai adaug ar fi că pe tărîmul limbajului și al stilului — așa cum vorbea un mare teoretician de film — creația cinematografică este întotdeauna direct proporțională cu fidelitatea față de opera literară inspiratoare. Și aceasta pentru același motiv pentru care o traducere cuvînt cu cuvînt nu este valoroasă, iar o traducere prea liberă este chiar condamnabilă, o bună traducere trebuind să păstreze spiritul operei și să redea esențialul.

M.T.: Tabloul vieții nobilimii ruse de la începutul secolului al XIX-lea este făcut cu o remarcabilă precizie, dar reținut în special în aspectul exterior. Palatele și conacele, costumele și mobilierul se proiectează pe dimensiuni uriașe cu interioare studiate pînă la amănunt. Exactitatea scenografică mi se pare de altfel una din reușitele filmului. Numai că prin marile săli de recepție și baluri aparatul de filmat se plimbă agale, vrînd parcă să noteze fiecare amănunt.

M.AL.: Așa cum spuneam adineauri, prima parte a filmului are mai mult un caracter de frescă, te situează în epocă, îți perindă prin fața ochilor și peisajul geografic și pe cel uman, dar consider că te și pregătește pentru acele acțiuni paralele ale romanului. De aceea mobilitatea aparatului găsesc că se sprijină mai puțin pe obiecte, cît mai ales pe comportările multitudinii de personaje. Urmărind apoi să stabilească un raport de la om la obiect, aparatul face acest lung tur de orizont incriminat de dv., fără de care nu poți avea conștiința cadrului material în toată abundența și specificul său. Nu ne-a deranjat faptul că aparatul e mobil, ci doar că de la un anumit moment înainte mișcarea lui devine un scop în sine și își pierde obiectul sau obiectivele pe care le-ar avea de reținut, spre a exersa mai degrabă mirajele transfocării imaginii sau pe cele ale unor «fondu»-uri nu totdeauna îndreptățite de situație.

O producție a studioului «Mosfilm», după romanul lui Lev Tolstoi
REGIA: Serghei Bondarciuk
SCENARIUL: Serghei Bondarciuk, Vasili Soloviov **IMAGINEA:** Anatoli Petrițki **MUZICA:** Viaceslav Ovcinnikov **INTERPRETEAZĂ:** Liudmila Savelieva, Serghei Bondarciuk, Viaceslav Tihonov, V. Stanițin, K. Golovko, O. Tabakov, N. Kodin, S. Ermilov, I. Kubanova, A. Ktorov, A. Șuranova, A. Vertinskaia, I. Skobțeva, V. Lanovoi. Film distins cu MARELE PREMIU «ex aequo» la Festivalul internațional al filmului Moscova 1965.

M.T.: Eu găsesc că reconstituirea istorică este ireproșabilă, dar că nu se produce emoția artistică. În special prima parte a filmului, care este conștiincioasă ca o exemplificare, îmi pare a fi mai rece decît partea a doua — «Natașa Rostova», unde eroii încep să prindă contur, iar dramele și pasiunile lor să treacă pe primul plan al atenției regizorului, estompînd astfel virtuozitățile scenografice. Pe de altă parte, tipurile sînt judicios alese, portretizarea se face cu migală, dar stilurile de interpretare actoricească nu se armonizează întotdeauna. Unii interpreți își construiesc prea rigid personajele. De multe ori, de pildă, Andrei Bolkonski interpretat de Viaceslav Tihonov se mișcă aidoma unui automat.

M.AL.: Bondarciuk a avut de luptat aici nu numai cu o operă vastă. Cu cît calitățile literare sînt mai mari și decisive, cu atît transpunerea cinematografică tulbură echilibrul literar și este obligată să găsească unul nou. Fiecare din aceste personaje este descris de Tolstoi din mai multe unghiuri, trăsătură cu trăsătură și aceste trăsături sînt revelate în ambianțe diverse, într-o atmosferă foarte complexă. În film, transcripția tipologică este necesarmente sumară, pentru că întreaga desfășurare se sprijină doar pe cîțiva eroi, să le spunem cu un cuvînt care nu ne place în mod special — «centrali». De unde imperativul ca personajul să fie concretizat printr-un gest, o privire, o atitudine care, uneori, pot să pară destul de teatrale. Este din păcate soarta aparițiilor care amorțesc în atitudini semnificative. Și filmul lui Bondarciuk cunoaște un mare număr de apariții foarte dese sau chiar reapariții. De aici, cred, și acel sentiment de teatralism în montare. Realitatea este însă că în timp ce eroii centrali dezvoltă în general un joc cinematografic, fundalul uman al filmului poartă povara unei reprezentări mai degrabă scenice, decît filmice.

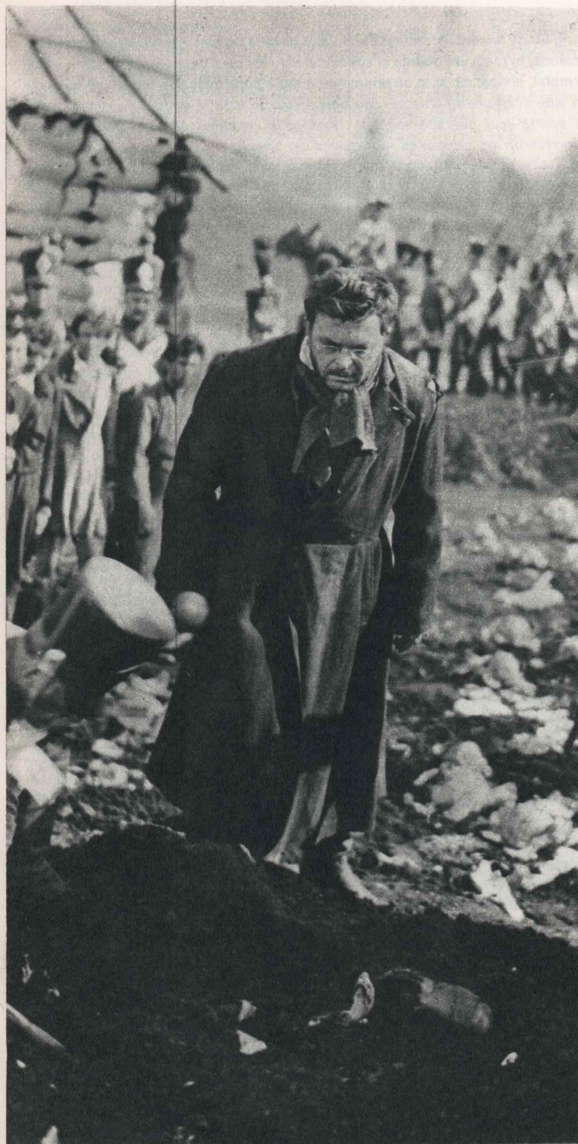
M.T.: În prima parte, într-adevăr, actorul Serghei Bondarciuk creează de astă dată ca actor, cel mai uman personaj, Pierre Bezuhov, în timp ce în partea doua, interpreta Natașei, Liudmila Savelieva devine elementul dominant.

M.AL.: «Război și pace» urmărește paralel destine aflate în violenta încleștare a luptelor, precum și viața ușoară dusă mult în spatele fronturilor. În ce privește această urmărire paralelă, cred că Bondarciuk n-a fost prea consecvent, preferînd paralelismului, succesiunea.

M.T.: Sînt într-adevăr și alte inconsecvențe și mai ales unele inegalități de expresie cinematografică în unele soluții de decupaj și montaj. Ideea, de pildă, a secționării ecranului în două pentru a urmări concomitent acțiuni paralele, mie nu mi se pare a fi o soluție fericită. Ea contribuie la accentuarea senzației de mizanscenă teatrală.

M.AL.: Cu sentimentul că discuția noastră este doar o parte referitoare la primele două serii ale realizării lui Bondarciuk, vă propun să suspendăm aici confruntarea noastră, care, ar trebui continuată o dată cu apariția celorlalte două serii. De aceea, ferindu-ne de concluzii pripite și lăsînd cititorului latitudinea de a constata din discuție și prin confruntarea cu filmul în ce măsură argumentele noastre exprimă realități, aș vrea să semnalez o rezervă în ce privește calitatea angajărilor militare, a luptelor din film. Cred că ele sînt într-adevăr prea regizate, organizate, pierzîndu-și acea dezordine proprie marilor încleștări, ștergînd acel haos care le face să fie și dramatice. În același timp însă trebuie să spun că opera lui Tolstoi nu are decît de cîștigat din punctul de vedere nu atît al popularizării, căci ea este populară, cît al unei familiarizări mai mari a publicului cu atmosfera și personajele romanului tolstoian.

STOP CADRU



PIERRE BEZUHOV (SERGHEI BONDARCIUK)

Cînd Eisenstein scria în celebrul său articol «Montaj 1938» că: «Nu există o fundamentală deosebire între metoda folosită de poet cînd scrie și metoda folosită de regizor cînd prin arta sa de a expune prin montaj construiește filmul în ansamblu» el, în dorința sa de legiferare absolută, de stabilire de analogii, cuprinde numai în parte adevărul. În parte pentru că dincolo de asemănările exterioare ale scrierii cinematografice cu literatura de la care se reclamă, dincolo de stucturarea frazei de montaj **asemănător frazei literare, de punctuație, există un element caracteristic, care chiar dacă transpunerea cinematografică este ideală, adică respectă curba emoțională și senzațiile induse prin lectura pasajului literar, concretul imaginii limitate la simpla transcripție, sărăcește de semnificații și în ultimă instanță trădează sensul literar. Analiza secvenței balului, primul bal al Natașei Rostova din filmul «Război și pace», regizat de Serghei Bondarciuk, dovedește o dată mai mult acest lucru.**

Povestind despre Natașa Rostova, Tolstoi scria: «Înțelesese tot ce o aștepta abia atunci cînd pășind pe covorul roșu de la intrare, pătrunse în vestibul și după ce-și lăsă blana, urcă alături de Sonia, printre flori, pe scara scăldată în lumină». **Cinematografic, dorind să respecte întrutotul structura textului literar, Bondarciuk realizează scena printr-un plan general al vestibulului în care Natașa își scoate blana, apoi prin trecere bruscă la prim planul Natașei urmărit în mișcare, încercînd să prindă pe figura ei tot ceea ce ar corespunde acelui «înțelese tot ce o aștepta...»**

Aparatul o urmărește mai departe pe Natașa, urcă cu ea în sus și abia la sfîrșit se depărtează suficient pentru a descoperi scara albă de marmoră, balustrada strălucitoare, lampioanele întocmai așa cum a scris și Tolstoi terminîndu-și fraza cu: «pe scara scăldată în lumină». Deci o aparentă echivalență...

Dar fraza lui Tolstoi, deși constituie aparent prin concretul ei vizual, un fragment cinematografic gata decupat, deci apt de «transpunere», este însă oricum mai bogată în sensuri decît fraza cinematografică care în film i se alătură cu pretenția de egalitate. Tolstoi arată că: «Natașa înțelesese totul abia atunci cînd...». **Se introduc aici nuanțe, apare un sentiment mult mai complex, cu implicații, cu trimiteri la gînduri și sentimente anterioare, existente în roman, la senzații acumulate, mult mai mult decît ar fi putut reda interpreta Natașei Rostova în cele cîteva planuri care ar constitui echivalentul filmic al frazei tolstoiene. Dorința de fidelitate extremă a realizatorului atunci cînd Tolstoi însuși sugerează «avant la lettre» rezolvarea cinematografică «simți că toate i se învîrtesc înaintea ochilor: nu vedea nimic lămurit, pulsul i se ridicase la o sută de bătăi pe minut...» etc., etc.duc la o extremă simplificare. Filmic lucrurile ar părea că se pot rezolva fără dificultate. Această frază este cea care în textul literar are o durată emoțională și o accentuare mult mai mare decît cea care corespunde simplei înregistrări. Ea descrie o** stare a Natașei, **stare care cinematografic ar fi meritat o adîncă și subtilă analiză. Durata filmică ar fi trebuit să corespundă aici duratei emoționale reale. În loc de acest lucru totul se reduce la o transcripție directă: «nu vedea nimic lămurit» se reduce în imagine la un singur procedeu repetat, neclaritatea voită a imaginii.**

Este adevărat că Bondarciuk găsește pe alocuri echivalențe cinematografice textului tolstoian.

Primul bal al Natașei Rostova este unul din pasajele romanului lui Tolstoi realizat excepțional tocmai prin subtilitatea și delicatețea analizei.

Cît timp Bondarciuk se limitează la o încercare de transcripție exterioară a situațiilor din roman prin simpla lor enumerare, el eșuează față de modelul său. El se apropie de acesta

 un film pe lună

PE SECVENȚA BALULUI

«Înțelesese tot ce o aștepta abia atunci cînd pășind pe covorul roșu...»

DE RADU GABREA



numai atunci cînd se eliberează de el, cînd găsește un echivalent cinematografic care să redea esența stărilor din roman. Un exemplu: Tolstoi relatează foarte puțin direct despre starea Natașei după ce Bolkonski o invită la dans. El spune doar atît: «De cînd te așteptam, spunea parcă privirea ei». Apoi sînt descrise pe rînd dansurile Natașei, gîndurile lui Bolkonski, ale lui Bezuhov uneori chiar detașat. Și totuși ceea ce rămîne ca un fluid subteran este acea mișcare interioară ca un zbor de pasăre, ca un elan irezistibil, care o cuprinde pe Natașa Rostova. Și acest lucru este redat cinematografic prin ridicarea aparatului deasupra mulțimii și zborul lui tot mai grăbit deasupra ei printre clopoțeii de cristal ai candelabrelor. Această mișcare de aparat sintetizează și redă astfel prin mijloace proprii semnificația emoțională a textului.

Și asta pentru că în fiecare frază există, datorită caracterului mult mai puțin concret al cuvîntului față de imagine, o infinitate de armonici superioare care împreună cu cea de bază — înțelesul pur informațional al frazei — ne dau timbrul specific al operei literare respective.

Concretizarea pe calea transcrierii filmice, prin caracterul limitat de concret al imaginii, pierde toate acele nenumărate armonici superioare. Fraza cinematografică trebuie astfel gîndită încît să cuprindă ea însăși, cu tot caracterul său concret și poate tocmai datorită acestuia, acel evantai nesfîrșit de sensuri și semnificații care să-i constituie timbrul propriu, specific. Acest lucru nu se poate face decît analizînd în ADÎNCIME. Și deoarece Bondarciuk vrînd să-l cuprindă pe Tolstoi în totalitate, nu l-a cuprins decît arareori în nemărginita sa profunzime.

O FIȘĂ PE LUNĂ

DE ADINA DARIAN

DEBUTUL ?

- Nu m-am gîndit niciodată să fac teatru. Cînd eram elev la liceul "Gheorghe Lazăr" din Sibiu, scriam versuri. Le recitam la un cenaclu literar la care venea din cînd în cînd şi Blaga. In dorinţa de a-mi corecta dicţiunea,care era şi este departe de a fi perfectă, m-am înscris la Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Sibiu. Adevăratul debut a fost servit de întîmplare.La Teatrul de stat din Sibiu se juca "Argilă şi porţelan" de Grigulis. Interpretul tînărului comsomolist, Mircea Mureşan (da, este vorba de Mircea Mureşan regizorul. Cine ar fi putut spune atunci că peste ani munca noastră se va conjuga într-un mod atît de fericit în "Partea ta de vină" şi "Răscoala"), cum spuneam,Mureşan fusese chemat la armată.Regizorul teatrului,poetul Radu Stanca, cu care mă împrietenisem din serile de poezie ale cenaclului, s-a gîndit să mă cheme să înlocuiesc acest gol. Asta era în octombrie 1949.

ROLURILE MELE ?

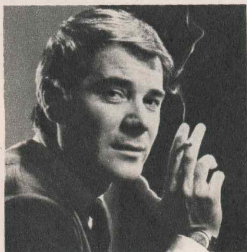
- Am jucat în 17 ani cam 70 de roluri. Miroiu în "Steaua fără nume", baronul Tusenbach în "Trei surori", Mortimer în "Maria Stuart", Big în "Moartea unui comis voiajor", Victor în "Poveste din Irkutsk" , Svandea în "Liubov Iarovaia", în "Despot Vodă", Stelică Fotea în "Ferestre deschise", Jan din "Prima zi de libertate" ... Şi sînt multe, e cam greu să le enumăr pe toate.

IN FILM ?

- Cele dintîi probe făcute de regizorul Maurette pentru "Citadela sfărîmată" mi-au adus primul rol dar... într-un alt film - "Vultur lol".După "Furtuna", Mircea Drăgan mi-a distribuit primul meu rol important. La început m-am temut să interpretez un personaj negativ, era vorba de legionarul Baniciu din "Setea". Dar Mircea Drăgan este un regizor care ştie cum să-ţi cîştige încrederea şi colaborarea noastră a fost de bun augur. Pe urmă, în cele 12 filme în care am jucat, am avut norocul să interpretez personaje cu tipologii foarte variate. Şi Tomşa Vodă din "Neamul Şoimăreştilor" şi ziaristul Pietraru din "Cartierul veseliei" mi-au adus bucuria premiului de interpretare masculină la Festivalul de la Mamaia 1965.

- Vizionaţi materialul pe parcursul filmărilor ?

- In fiecare zi. Cred că autoverificarea actorului trebuie să dubleze controlul regizorului. Numai aşa poţi pătrunde nuanţele interpretative şi poţi face retuşuri cînd e cazul. Asta nu înseamnă că la premieră sînt scutit de emoţii. Emoţiile sînt umbra actorului. Nimic nu te poate scăpa de ele. Pentru a mă detaşa de rolul meu de pe ecran, pentru a judeca obiectiv filmul îl revăd, pe ascuns, de cîte 13, 14 ori.



ION BESOIU

TELEVIZIUNEA ?

- Un excelent antrenament. Spontaneitatea, degajarea, uşurinţa de a te adapta unor situaţii inedite.

- Care este cel mai mare cadou pe care vi l-ar putea oferi viaţa ?

- Cel mai mare cadou ? ... Premiul Oscar. Sau să scriu şi să public romane poliţiste.

PARFUMUL FLORILOR DE CAMELIA



SANJURO

O producție a studiourilor japoneze
REGIA: Akira Kurosawa
SCENARIUL: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa
IMAGINEA: Fukuzo Koizumi
INTERPRETEAZĂ: Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai.

Pentru sensibilitatea noastră un film japonez constituie aproape întotdeauna un șoc. Explicația nu trebuie căutată numai în „fondul de probleme" sau „sistemul filozofic" străine nouă — la care cel mai adesea nici nu apucăm să ajungem — ci mai curînd într-o nepotrivire de sensibilități, într-o deosebire de optică cinematografică, în acel „altfel" de a construi personajele — pe caractere extreme care frizează schematismul — altfel de interpretare actoricească — mai acuzată — lăsînd la o parte limba care ne sună straniu, lăsînd la o parte gesturile, ceremonialul, mișcările neobișnuite nouă.

Din fericire — din fericire pentru noi — cu Sanjuro lucrurile stau altfel. E un film făcut parcă special ca să ne îmblînzească, să ne familiarizeze cu cinematografia japoneză. Este mai pe înțelesul nostru poate din pricina construcției pe o schemă familiară, sau care ne amintește o schemă familiară, schema filmului de aventuri eroice. Însuși personajul central, Sanjuro, este un erou cunoscut nouă, luptătorul încercat, nebiruit, eroul care nu vrea să ucidă dar lasă, în urma sa și în numele dreptății, mormane de cadavre. În interpretarea lui Toshiro Mifune, Sanjuro samuraiul nu contrariază cu nimic cunoștințele noastre despre jocul actoricesc, nu violentează cu nimic puterea noastră de înțelegere. Toshiro Mifune este un actor de talie mondială, de formație mondială, un fel de Anthony Quinn ca forță de a sugera forța. Un Anthony Quinn japonez cu jocul modern, și fără „specific japonez", demonstrînd în fapt că între jocul unui mare actor japonez și cel al unui mare actor european nu există nici o deosebire. Este fără îndoială și grație lui că filmul ni se comunică cu mare ușurință.

În ceea ce privește schematismul personajelor, el este de astă dată cu bunăștiință și funcțional. Grupul celor nouă tineri furioși, grupul răsculaților pe care Sanjuro îi scoate din toate încurcăturile și îi salvează întotdeauna în ultimul moment, este conceput ca un șablon comun al nepriceperii, neajutorării, teribilismului lipsit de experiență, puțin năuc și ridicol. Un șablon din nouă bucățele, nouă personaje pe care Kurosawa le mișcă, aproape tot filmul deodată, ca pe niște marionete, și care nu sînt diferențiate decît vag, mai mult plastic, ca poziție în cadru, decît ca personaje cu gîndire proprie și caracter propriu. Rolul lor este să reprezinte împreună ceva și acel ceva este tocmai o schemă.

Mai există în Sanjuro încă un element familiar nouă — destul de rar întîlnit în filmele japoneze — umorul. Chiar dacă reținut, chiar dacă „à la japonaise", umorul există în filmul lui Kurosawa într-o formă subtilă și dozat cu multă strictețe, așa încît să nu tulbure nici acțiunea nici tensiunea pe care ea o presupune. Uneori acest umor se desprinde doar din imagine, alteori o situație îl conține, alteori însuși eroul principal atrage, cu un gest sau cu o privire, atenția asupra existenței lui. Cei nouă — salvați de Sanjuro — ies de sub dușumea și capetele lor, ca niște capete de sfinți în căutarea aureolelor pierdute, se ordonează într-un cadru ușor suprarealist și îmbibat de ironie ca într-un tablou care s-ar putea intitula „Căpeteniile". Cînd este rîndul unei situații să pună în valoare umorul, atunci Kurosawa creează în mijlocul unei scene de tensiune, într-o urmărire de exemplu, un moment în care, urmărite de dușmani și spre disperarea salvatorilor, două femei schimbă impresii despre fînul proaspăt cosit și mirosul său... Sau transformă prizonierul într-un fel de sfetnic bun care iese și intră singur în închisoarea sa... Sau subliniază nepriceperea celor nouă, punîndu-i să se agite în timp ce Sanjuro moțăie în cîte un colț, acel moțăit fiind garanția inutilității lor... Dar umorul lui Kurosawa este filozofic așa cum dreptatea și violența cu care se împlinește ea sînt filozofice, și întreaga acțiune a filmului se încheagă în jurul unui sîmbure de meditație asupra societății și societăților, asupra vechii Japonii și asupra omenirii.

La suprafață însă, cu alternarea lui de tensiune și destindere, cu spectaculozitatea superb exploatată ca meserie — n-am văzut nici o dată un duel mai spectaculos ca cel dintre Sanjuro și Murato — cu suspense-ul pe care îl cultivă și măcelurile sale, Sanjuro se apropie, vine spre noi, dinspre western sau dinspre filmele de aventuri eroice.

Dacă ar fi să-l considerăm un western japonez cu săbii în loc de pistoale sau un film de spadă fără capă, atunci trebuie spus că Sanjuro este o baladă veche și înțeleaptă, avînd ca erou un pelerin al dreptății, că violența lui se numește fanatism iar destinderea ironie subtilă, că dreptatea este tristă de cît sînge a făcut să curgă în jurul ei, vitejia e scîrbită de ea însăși și între două măceluri se simte parfumul florilor de camelia. Pentru că de oriunde ar veni înspre noi, Sanjuro este un film japonez. Un film de Kurosawa. Iar Kurosawa este împăratul filmului japonez.

Eva SÎRBU

ÎN OBIECTIV: ISTORIA



COMPLOTUL AMBASADORILOR

O producție a studiourilor din Riga
REGIA: Nikolai Rozanțev
SCENARIUL: M. Makliarski, G. Krupniek, N. Rozanțev
IMAGINEA: M. Klein, A. Osipov
MUZICA: M. Zarin
INTERPRETEAZĂ: Uldis Dumpis, Igor Klass, Aleksandr Kutepov, Margarita Gladunko.

Oprindu-se asupra unui complot pus la cale de agenturile occidentale, în primele luni de existență a Republicii Sovietice, cineaștii din Riga și-au ales terenul intrigilor de spionaj și contraspionaj. Pe acest teren își dispută întîietatea soldații noii orînduiri și soldații banului, încrucișînd armele curajului și ale idealului.

Ofensiva actelor de sabotaj, lipsurile materiale și deruta morală constituie fundalul pe care se desfășoară acțiunea filmului. Complotul vizat este organizat chiar de către înaltele cercuri diplomatice care încearcă să zădărnicească prin atentate succesul revoluției. Accesoriile genului, metodele și tipurile lui clasice se perindă însă prin fața obiectivului destul de obosit. Nu lipsește nici clasica scenă din localul de noapte, unde se vînează destinele unui popor în jurul unui pahar de șampanie; nici spioana, cunoscuta femeie între două vîrste, dezamăgită și frivolă; nici descinderile reale, nici cele simulate ce pun la încercare buna sau reaua-credință a complicilor; nici alte asemenea scene ce rămîn convenționale, necristalizate artistic.

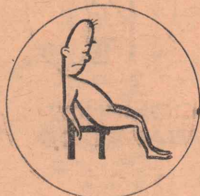
Ușurința cu care ambasadorii acceptă complicitatea noului om de legătură (de fapt un ofițer cekist) este la fel de greu credibilă ca și pledoariile lor șovine cu care speră să cumpere în bloc conștiința unui întreg grup de ofițeri lituanieni devotați revoluției.

Autorii acestui film au un merit cert în special în felul în care surprind, în planul doi, pulsul revoluției. Suflul caracteristic epocilor eroice, spiritul de sacrificiu, devotamentul și entuziasmul care-i cuprinde pe cei mulți, care au devenit martorii involuntari ai marilor prefaceri sociale, atunci cînd ei înțeleg imperativele solidarității, toate acestea sînt schițate prin cîteva detalii semnificative care creează un fond omogen acțiunii.

Principala calitate a filmului este de a fi adus în atenție istoria, invitînd implicit la meditație.

Simona DARIE

ETERNA POVESTE... A ECRANIZĂRILOR



CARTEA DE LA SAN MICHELE

O coproducţie vest-germano-italo-franceză — 1962
REGIA: Georgio Capitani, Rudolf Jugert
SCENARIUL: Hans Jacoby, H. G. Petersson, după romanul lui Axel Munthe
IMAGINEA: Richard Angst
MUZICA: Mario Nascimbene
INTERPRETEAZĂ: O.W. Fischer, Rossana Schiaffino, Valentina Cortese.

Scurtă vreme după lectură, „Cartea de la San Michele" îşi pierde precizia contururilor; rămîne prezentă peste ani doar ca stare de spirit, purtînd în ea capacitatea de a recrea atmosfera vîrstelor trecute; devine unul din inconştientele refugii ale nostalgiei timpului ireversibil.

Axel Munthe a reunit în povestea înfăptuirii şi pierderii unui vis personaje neobişnuite şi întîmplări senzaţionale, suficiente pentru un pasionant roman de aventuri. Prin acumulare, amintirile disparate s-au contopit, ascunzînd liniştea şi solitudinea sfîrşitului său. Liniştea lui este confirmarea unei vieţi supuse numai firescului. Puritatea receptivităţii şi spontaneitatea reacţiilor i s-au păstrat necorupte. A continuat, instinctiv, să amestece visele cu realitatea, ca orice copil; iar visele sale n-au ajuns coşmare sau iluzii, pentru că erau la fel de naturale ca foamea şi ca setea. Umorul său înnăscut a păstrat proporţiile şi a evitat rătăcirile.

Solitudinea lui este proprie medicului, consacrat arbitru al vieţii şi al morţii. Imperativul neîntreruptei cercetări profesionale s-a alăturat inerţiei sale de călător veşnic hoinar. A străbătut Neapolul devorat de holeră, pe care nu-l mai cuprindeau cimitirele şi s-a luptat cu ruinele cimitirului fără morminte al Messinei îngropate de cutremur. Cît a locuit la Roma, i-a fost însoţitor credincios Signor Cornacchia, meşterul de sicrie, care aştepta morţi pentru a trăi. Peregrinările au dezvăluit medicului însăşi condiţia meseriei sale, misiunea care-i revenea „de a ajuta să moară pe cei pe care nu-i putea ajuta să trăiască", pentru că „moartea e o lege naturală" ca oricare alta.

Filmul care ne-a amintit cartea „Eterna poveste"... se autodefineşte ca „adaptare liberă". Este inutil să redeschidem discuţia asupra libertăţii ecranizărilor. S-a convenit unanim că e nelimitată în favoarea specificităţii cinematografice a transpunerii. În cazul acesta, dificultăţii de a concretiza vizual o carte care supravieţuieşte sub forma unei ambianţe în memoria cititorilor, i se adaugă arbitrariul selecţiei la care obligă densitatea faptelor.

Metoda aleasă de regizorul filmului este însă fără îndoială nefericită. Pus dinaintea materialului deosebit de bogat, el a încercat să-l comprime. Semnificaţiile întîmplărilor şi întîmplările semnificative au fost cernute împreună pînă ce s-au ales unele, poate nici chiar cele mai însemnate dintre semnificaţii. Cîteva dintre ele au fost apoi ilustrate atent cu situaţii pregătite separat. Confruntării cu moartea i s-a reţinut epidemia de holeră din considerente dramaturgice (şi de spectaculozitate!); nesiguranţa căutărilor s-a materializat într-o secvenţă cu o nobilă doamnă călătorind incognito în speranţa de a scăpa de propriu-i eu, iar cel mai potrivit simbol al însingurării resemnate s-a dovedit a fi... Eleonora Duse.

După eforturi îndelungi, ansamblul filmului are stilul colajului. Secvenţe parazitare (balul prinţesei) alternează cu secvenţe insuficient argumentate (mutarea la Roma), fără a ţinti vreo clipă independenţa scheciurilor. Ideile se enunţă, se preiau şi se confundă, fără să-şi aprofundeze sensurile. Incoerenţa narativ-melodramatică este completată de inconsecvenţe stilistice; expresionismul naturalist şi comportamentismul cel mai inexpresiv sînt pe rînd acceptate de o regie perfect impersonală. Sursa filmului poate fi recunoscută numai după un nume — Axel Munthe — şi după un decor — San Michele.

Eva HAVAŞ

HOMO SAPIENS ŞI FILMELE LUNII



— mergeţi neapărat!



— e păcat să-l scăpaţi.



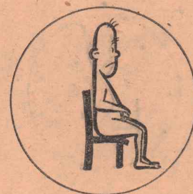
— se poate vedea...



— pe răspunderea dv.

Desene de Ion Popescu-Gopo

TIMPUL, DIMENSIUNE POETICĂ



CUMBITE

O producţie a studiourilor cubaneze
REGIA: Tomas Gutierez Alea
SCENARIUL: Onelio Jorge Cardoso şi Tomas Gutierez
IMAGINEA: Ramon Suarez
MUZICA: P. Hernandez, T. Güines, O. Valdés şi E. Simon
INTERPRETEAZĂ: Tete Vergara, Lorenzo Luis, Marta Evans, Luis Valera şi Rafael Sosa.

Farmecul acestui film trebuie căutat dincolo de exotismul peisajului haitian şi de prospeţimea poveştii de dragoste a tinerilor dintr-un sat pustiit de secetă.

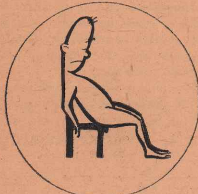
Tînărul Manuel, revenit printre ai lui cu nădejdea că va putea salva satul, că va descoperi izvorul vital, poartă cu sine acea grandoare a încăpăţînării, a urmăririi pînă la moarte a unei credinţe fertile, ca şi prizoniera nisipului din filmul japonezului Teshigahara. Rîul, la început doar imaginar, pe care-l visează logodnicii, devine apoi martorul asasinării lui Manuel de către un josnic rival, şi acelaşi rîu, acum real, descoperit prin efortul satului solidarizat după moartea eroului, capătă încununarea poetică, semnificaţia unui vis-crez, a unei vieţi — jertfe utile. Rîul din satul Cumbite — element „spaţial" — devine simbol al „timpului" pentru că prefigurează viitorul fericit, realizat prin jertfa acestui nobil Manole cuban.

Un ceremonial sălbatic şi fascinant în prima parte a filmului, sacrificarea unui animal pentru îmblînzirea secetei — filmat şi montat cînd lent şi grav, ca o rugăciune, cînd brutal ca o înjunghiere, prefigurează sacrificiul, de data aceasta lucid, conştient şi de loc zadarnic al eroului, din final. Sînt două momente-rimă, compuse cu o bună ştiinţă a duratei şi a ritmului cinematografic, care generează poezia şi dramatismul acestui film.

Regizorul — Alea Gutierez — debutase cu o ecranizare după romanul satiric al lui Ilf şi Petrov „Douăsprezece scaune". Se pare însă că adevărata lui vocaţie e drama poetică. Reţinem contribuţia operatorului Ramon Suarez. Dar de ce nu se consemnă în genericul prescurtat şi numele monteurului? Este un autentic artist.

Alice MĂNOIU

ÎNTRE ARTĂ ȘI ROMANȚĂ



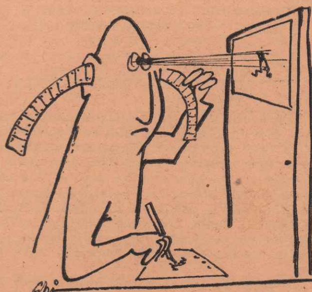
EL GRECO

O coproducție italo-franceză — 1964
REGIA: Luciano Salce
SCENARIUL: Elmes — Franciosa — Magni — Salce
IMAGINEA: Leonida Barboni
MUZICA: Ennio Morricone
INTERPRETEAZĂ: Mel Ferrer, Rossana Schiaffino.

Între filmul biografic și biografia romanțată se poate face o distincție esențială. În biografia romanțată ficțiunea este evidentă, deși existența fizică a unor personalități constituie scheletul unor asemenea filme. Paradoxal, realizările genului (dacă se poate vorbi totuși aici de un gen cinematografic) devin acte de trădare, pentru că numai creația acoperă interesul nostru cultural, amănuntele de biografie constituind simple adagii. Moral, asemenea filme sînt justificabile, artisticește prea puțin. Moral, pentru că ele readuc în sfera preocupărilor noastre terestre exemplul de existență al unor personalități. Artisticește mai puțin, pentru că nu vizează de cele mai multe ori decît senzaționalul, amănuntul picant, pitoresc. Filmul ideal de acest gen ar trebui să fie un fel de analiză artistică a surselor de informație, o integrare perfectă în epocă, tinzînd spre descifrarea creației. Altfel, se eșuează în sentimentalism și în romanță. Legăturile prea groase, ca să nu fie neadevărate, între artist și operă, mă fac să-l bănui pe biograf de lipsă de subtilitate. Transferînd situații literare (căci în ultimă instanță existența eroului, a caracterelor inventate, a acțiunii supuse legilor literare creează asemenea situații), fără a le concretiza în relații filmice, scenariile de acest gen au îmbogățit repertoriul de clișee cinematografice. Intriga amoroasă devine un fundament, micile manii neobservabile devin esențiale, fals explicative, amănuntul senzațional hrănind această întreagă osatură. De altfel, nu orice artist acoperă cu existența sa schemele scenaristice create. Dacă artistul este harnic, nepătimaș, casnic (Cézanne, dacă vreți un exemplu) nu se va încadra niciodată în normele biografiei romanțate. Și nu va deveni niciodată erou al unui astfel de film.

El Greco, pictorul cu existența fizică poate cea mai misterioasă, cea mai necunoscută, a alimentat se vede iluziile producătorilor dispuși să alieze cultura cu erotismul, senzaționalul cu arta. Filmul El Greco demonstrează inconsistența unor asemenea întreprinderi. Faptul că nicăieri în opera pictorului cretan nu se găsesc referiri precise care să garanteze autenticitatea trăsăturilor fizionomice ne aruncă în plin hazard. Recurgînd la Mell Ferrer, regizorul nu propune decît o simplă ipoteză. Și centrînd intriga pe dragostea lui nefericită (iarăși un semn de întrebare) pentru Dona Ieronima de la Cuevas, filmul demonstrează că nu se îndepărtează de la schema obișnuită. Ea este complicată aici printr-o recuzită de gen, adică un duel din dragoste, un intrigant absolut, o poveste cu vrăjitorie. Acordîndu-le un interes central, filmul se apleacă, dar cu prea puțin efort totuși, și asupra creației, motiv pentru care el se plasează cu oarecari amendamente deasupra nivelului mediu. Din personalitatea lui Domenico Theotocopuli — El Greco, ni se relevă însă prea puține lucruri. Căci pictorul transformase ceea ce școala venețiană îi dăduse sub raport cromatic, într-o figurare de concepție canonică, modificînd structurile anatomice, ca și pe cele compoziționale. Pictor aulic, asupra creației sale se exercită într-un fel cu evidență sistemul filozofic, etic, religios la care participa. Ar fi fost un punct de plecare. Dar interesul creatorilor filmului este orientat spre analiza epidermică a faptelor de biografie. Cînd incidentalul este totuși depășit, asistăm la secvențe a căror raritate le conferă o frumusețe nebănuită. Scenele petrecute în spitalul de alienați alătură și raportează pasiunea creatorului (stăvilită, supusă și urmînd sensul creației), la pasiunea necontrolată, instinctuală, a estropiaților și alienaților. Asemenea scene suportă încercările de organizare cromatică, altfel destul de rare în film. A-i copia cromatica, chiar în condițiile unei pelicule sensibile, pare o imposibilitate, dar preluarea unor raporturi cromatice, o insistență asupra unei dominante coloristice ar fi produs în mariajul acesta de artă și romanță o altă ierarhie de valori.

Iulian MEREUȚĂ



Creație

FILMUL PE GLOB

VERA PANOVA ȘI CINEMATOGRAFUL

Numele scriitoarei Vera Panova este legat de genericul multor filme sovietice printre care *Serioja*, *Un centru muncitoresc*, *Un băiețel și o fetiță* etc. De curînd regizorul Rezo Essadze a dat primul tur de manivelă la o nouă producție cinematografică după scenariul scriitoarei. Este vorba de filmul *Unde se află steaua ta?* a cărui acțiune se petrece în Siberia, în Asia Centrală și în munții Altai.

NEUITATUL

Regizoarea Iulia Solnțeva, al cărei nume și a cărei operă sînt legate strîns de activitatea lui Aleksandr Dovjenko, a realizat mai multe filme după scenariile rămase de la marele regizor. Din nou Solnțeva va face apel la Dovjenko pentru a adapta pe ecran una din nuvelele acestuia, „Neuitatul".

TOLSTOI ȘI DANELIA

Gheorghi Danelia este considerat prin excelență regizorul temelor contemporane (*Mă plimb prin Moscova*, *Treizeci și trei* etc.). Ceea ce nu-l împiedică de data asta să-și aleagă o nuvelă de Tolstoi, „Hagi Murat", ca punct de plecare pentru noul său film. Părerea lui Danelia despre modelul literar: „Tolstoi nu are nevoie să fie modernizat pentru a fi contemporan".

LA 66 DE ANI ÎN PLINĂ ACTIVITATE

Lotte Lenya, văduva compozitorului Kurt Weill, colaboratorul și prietenul lui Bertolt Brecht, creatoarea rolurilor principale din „Mahogony" și „Opera de trei parale", se bucură la cei 66 de ani ai ei de un răsunător succes pe Broadway unde cîntă și dansează în comedia muzicală „Cabaret" a cărei acțiune se situează în Berlinul anilor '30, în acel Berlin dinaintea venirii la putere a lui Hitler pe care Lotte a trebuit să-l părăsească ca să scape de prigoana nazistă. Referindu-se la creația sa din „Cabaret", cronicarul din „New York Times" scrie: „Niciodată Lotte Lenya nu a fost mai extraordinară, sau dacă a fost — cum se și spune — eu nu mi-o pot imagina".

RĂZBUNAREA LUI MOLIÈRE

Actorul Robert Manuel — în vîrstă de 50 de ani dintre care 28 petrecuți pe scena Comediei Franceze — este ros de remușcări. Motivul: a acceptat să fie vedeta unor filmulețe publicitare pentru televiziune despre brînza de Roquefort în care, după ce laudă faimosul produs alimentar, în final scoate din buzunar un bust în miniatură al lui Molière și exclamă: „Ce părere ai, domnule Molière?"

Nu știm cît de eficace este părerea lui Molière despre brînza de Roquefort, însă toată presa franceză l-a luat pe Robert Manuel peste picior încît bietul actor nu mai știe cum să repare „gafa" care i-a adus un onorariu de peste 1 milion de franci vechi.

PRODUCĂTOARE LA 26 DE ANI

De cîteva săptămîni actrița Macha Méril (vedeta, printre altele, a filmului lui Jean-Luc Godard, *O femeie măritată*) este producătoarea propriilor sale filme și ale altora. Iată și justificarea acestui act de curaj: „E penibil să vezi cum tremură de groază producătorii de fiecare dată cînd li se prezintă un nou subiect. Orice idee cît de cît mai originală îi pune pe gînduri timp de... cel puțin 2 ani. Așa nu se mai poate lucra!" S-ar putea ca Macha să aibă dreptate, după cum tot fundamentată pare a fi și părerea ei despre Noul Val: „Reprezentanții acestui curent au făcut — la început în tot cazul — filmele pe care le-au vrut. Dar una din pricinile eșecului lor este că n-au putut — sau n-au știut — să se ocupe de aceste filme o dată terminate. Le-au lăsat în voia soartei". Rămîne de văzut cum va înțelege entuziasta producătoare să se ocupe de filmele casei ei.

LUMEA MINUNATĂ A FRAȚILOR GRIMM

O producție a studiourilor americane
REGIA: Henry Levin
SCENARIUL și ADAPTAREA: David Harmon, Charles Beaumont William Robert după „Frații Grimm" de H. Gerstner
IMAGINEA: Paul C. Vogel
MUZICA: Leigh Harline, Bob Merrill
INTERPRETEAZĂ: Laurence Harvey, Karl Bohm, Claire Bloom, Walter Slezak, Barbara Eden.



Basmele fraților Grimm ne-au legănat tuturor copilăria. Cine nu-și amintește de nemaipomenitele peripeții ale lui Tom Degețelul sau de farmecul și delicatețea Albei ca Zăpada? De la acest farmec, de la o anume nostalgie a copilăriei trecute a pornit și ecranizarea americană intitulată *Frații Grimm*. Avem în față o transpunere cinematografică fidelă, utilizînd o modernă tehnică filmică (ecranul circo-panoramic) dar păstrînd linia clasică de dezvoltare a basmului.

Tonul general care caracterizează filmul este acela al duioșiei. Realizatorii s-au apropiat cu înțelegere și sensibilitate de lumea fraților Grimm (opusă Germaniei timpului, o epocă rigidă și scolastică). Tradiționalul început de basm: *Once upon a time...* („A fost odată ca niciodată") sună astfel firesc fiind o punte de legătură între viața de toate zilele a fraților Grimm și basmele povestite sau scrise de ei.

Ca structură dramatică *Frații Grimm* adună într-un singur film o suită de povești. Cu alte cuvinte, se utilizează tehnica povestirii în povestire, tehnică pretențioasă care obligă la un atent ritm de succesiune a evenimentelor, la o gradație ascendentă a întîmplărilor narate pentru a menține mereu treaz interesul spectatorului. Și în ecranizarea pe care o discutăm se petrece acest lucru.

Ca stil filmul este clasic, el respectă rigorile basmului, lupta dintre bine și rău, dînd totdeauna cîștig de cauză primului. Realizatorii s-au lăsat și ei captivați de farmecul de netăgăduit al basmului. A rezultat o lume feerică, plină de frumos.

Al. RACOVICEANU

MOȘ GERILĂ

O producție a studioului Maxim Gorki din Moscova
REGIA: Aleksandr Rou
SCENARIUL: M. Volpin, N. Erdman
IMAGINEA: D. Surenski
MUZICA: N. Budașkin
INTERPRETEAZĂ: A. Hvîlia, N. Sedîh, E. Izotov.
Film distins cu Marele Premiu (Leul de Aur) — Veneția 1965.



Basmului îi este dat uneori să se smulgă din paginile cărții și să devină cinema. S-a întîmplat cîndva cu „Vrăjitorul din Oz", cu unele filme ale lui René Clair, mai de curînd cu „Harapul" lui Gopo.

Șlefuit și împietrit de veacuri în formule poetice specifice, basmul este de obicei refractar transpunerii pe ecran. Uneori însă fantezia regizorului găsește acele sugestii cinematografice care se adaptează formelor cristalizate ale basmului, așa cum îl cunoaștem din literatură. În „Moș Gerilă" revine o temă de circulație universală, cupiditatea cuplului babă-fiică, în contrast cu bunătatea moșului și a fetei sale. Spectatorul mai mic poate găsi delicii în întîmplările de pe pînză. Cel matur reține cîteva momente de autentică atmosferă de basm, bine sugerată cinematografic (mișcarea pădurii însuflețite, goana pisicii, unealtă a vrăjitoarei, aparițiile lui Moș Gerilă, anunțate prin clinchet de clopoței nevăzuți) și o subliniere de factură modernă care introduce o tușă ironică în portretul Babei Cloanța și a complicilor ei, care își ghicesc viitorul atît în globul de sticlă, cît și în petalele margaretelor. Pentru felul în care autorii au reînviat feeria și au redimensionat cinematografic universul realității fantastice a basmului, filmului i-a fost acordat premiul „Leul de Aur" pentru cel mai bun film de copii la Festivalul de la Veneția 1965.

M. MIHĂILESCU

PRIMUL AN DE CĂSNICIE

O producție a studiourilor din R.P. Ungară
REGIA: Mészáros Gyula
SCENARIUL: Simonffy András
IMAGINEA: Forgács Ottó
MUZICA: Láng István
INTERPRETEAZĂ: Cs. Németh Lajos, Voith Ágnes, Bárány Frigyes, Mészáros Ági.



Neorealismul devenit manieră plictisește ca orice altă alcătuire de conflicte-tip, personaje-tip, de fapt scheme rigide de viață sub aparențele nonșalanței, ale cotidianului (vezi anosta povestire a lui Monicelli din *Boccaccio'70*, á la De Sica).

Autorul *Primului an* adoptă neorealismul ca pe o formulă universală. Filmul promitea să devină interesant: un prim act bine făcut — nici el foarte original, dar oricum interesant — cu o abilă scenă de „explicație" între doi tineri, cu unele subtexte în maniera... în sfîrșit să nu mai căutăm sursele! Dar regizorul devine curînd prizonierul unui scenariu banal, cu situații și personaje convenționale, convenționale în ciuda strădaniei lor de a ne convinge că așa se petrec lucrurile în viață: doi foarte tineri îndrăgostiți sînt angajați în conflict: ea încerca să explice cît mai demn că va deveni curînd mamă, el se preface la început că nu înțelege. Treptat tînărul revine la simțăminte oneste și o ia în căsătorie pe fată. Părinții se opun, tinerii n-au unde să locuiască și sînt separați, forțat, o vreme de către părinții neînțelegători, pînă cînd intervine copilul care, cu un surîs angelic, topește gheața din inima bătrînului. Nu înainte însă ca acesta să aibă o ultimă și violentă răbufnire moralizatoare în care îi amintește ginerelui că pe vremea lui etc. etc... Tema putea oferi o sursă de situații umane și gingașe. Dar din păcate ocaziile au fost ratate pe rînd și laolaltă.

Al. CREȚULESCU

BALADA DIN HEVSURSK

O producție a studiourilor sovietice
REGIA: S. Managadze
SCENARIUL: G. Mdivani.
IMAGINEA: G. Celidze
INTERPRETEAZĂ: S. Ciaureli, T. Arciuvadze.



Există în acest film o poezie emanată de psihologia eroilor, a acelor oameni care știu să-și urască pătimaș dușmanii, care știu să-și iubească pătimaș prietenii. Gîndurile, idealurile lor se consumă într-un sat din creierul munților, unde casele par fortărețe medievale, bătute în piatră. Pasărea care aleargă pe cer, întinderile nemărginite, înălțimile amețitoare, toate sînt simboluri ale libertății oamenilor, ale visurilor și pasiunilor lor. Motivul povestirii este întoarcerea unui pictor gruzin în satul său natal. Valoarea filmului constă însă nu în faptele care reliefează individualitatea pictorului, ci în cele care înfățișează viața satului, tradițiile cu un pronunțat caracter național. Și dacă balada cîntă rivalitatea în dragoste, ea va fi aici și o expresie a poeziei, a spectaculosului natural. S-ar putea ca autorii filmului, furați de mirajul obiceiurilor, al tradițiilor, al frumuseții locurilor să fi făcut la un moment dat din folclor un scop în sine. Virtuțile de imagine ale filmului indică un operator care pare să se fi lăsat mai puțin condus de ideile regizorale și care și-a înscris pregnant personalitatea în fiecare cadru.

Silvia CINCA

OMUL DIN RIO

O producție a studiourilor franceze-1963
REGIA: Philippe de Broca
SCENARIUL: Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau, Ariane Mnouchkine, Daniel Boulanger
IMAGINEA: Edmond Séchan
MUZICA: Georges Delerue
INTERPRETEAZĂ: Jean-Paul Belmondo, Françoise Dorléac.



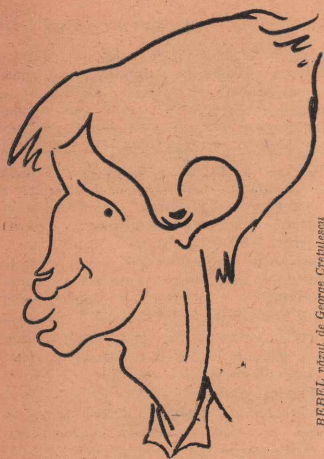
Polițist prin finalitate, comic prin situații, spiritual prin dialog și intenție parodică, filmul lui Philippe de Broca este un agreabil spectacol de divertisment.

Un tînăr venit în permisie pentru opt zile la Paris ca să-și revadă iubita este antrenat, din întîmplare, pe urmele unor gangsteri, în căutarea unor statui maltece ce conțin secretul unei comori. Pretextul este arhicunoscut dar el generează peripeții de o prolifică extravaganță, pe care autorii le dirijează cu ironie la adresa filmului polițist. Rezultă o povestire picarescă a unui erou modern care străbate distanța Paris-Rio de Janeiro-Brasilia-Paris, utilizînd toate mijloacele de călătorie cunoscute pînă în prezent: bicicletă, motocicletă, mașină, barcă cu motor, tren, avion, hidroavion, planor (trotineta și mijloacele hipo au fost totuși omise!). În această galopadă motorizată, argumentul turistic, pe alocuri exotic, nu poate fi nici el ignorat, atunci cînd aparatul de filmat ne plimbă din Place de l'Etoile, la Copacabana, peste Matto Grosso și prin Brasilia lui Niemeyer.

Calitățile filmului gravitează în jurul unui Belmondo dezinvolt, spiritual, cuceritor. Curajul, inventivitatea și victoriile personajului său nu au, de exemplu, seriozitatea sau calmul perfect britanic al eroului interpretat pe micul ecran de către un Roger Moore. Dar în *Omul din Rio*, Belmondo este și el un fel de Sfînt care le aranjează pe toate, însă, ce-i drept, mai mult datorită întîmplării, umorului sau vervei sale decît în urma unor calcule imbatabile. Partenera Françoise Dorléac se dovedește a fi și ea o excelentă comediană.

Adina DARIAN

JEAN-PAUL BELMONDO



BEBEL văzut de George Creţulescu

Publicul nostru l-a primit cu braţele deschise şi apoi l-a îmbrăţişat cu entuziasm; cronicarii şi-au păstrat cumpătul şi au înregistrat, calmi, încă un actor foarte bun. Nici eu nu m-aş încumeta să strig „Evrika", lumea cinematografului geme de actori foarte buni. După un calcul personal, azi, pe planeta noastră, sînt mult mai mulţi actori foarte buni decît filme foarte bune, ca să nu mai vorbim de decalajul dintre artiştii „mari" şi „regizorii geniali". E un aspect al crizei filmului, desigur. Sînt esteţi serioşi care doresc din toată inima o criză a vedetei pentru a salva arta filmului. Nu-i consider de loc paradoxali. Doar utopici. Abia în rai — sau în infern, după cum vor decide cei de sus — vom afla de la noii veniţi dacă pe pămînt şoferii de pe basculante şi liceenii colecţionează fotografiile lui Antonioni şi Truffaut în locul celor ale Ginei Lollobrigida şi Brigittei Bardot. Pînă atunci — „cît mai stăm cu picioarele sub masă", cum spun încăpăţînaţii jocurilor de hazard — să vedem ce-i cu Belmondo, de pildă, ce ne spune dînsul — căci, ca orice creator valabil — sau remarcabil, cum vreţi — artistul trebuie să ne spună ceva ca să-l acceptăm în inima noastră.

★

Ceea ce sare în ochii cît de cît avizaţi — atît în Week-end la Zuydcoote cît şi în Omul din Rio, e nesupunerea actorului la limitele minore ale cinematografului comercial (sau „alimentar", cum îi spuneam într-o altă contracronică). Actorul depăşeşte permanent scenariile şi pe regizorii săi. Toate dimensiunile importante sînt date de el, de jocul lui — regizorii sînt învinşi şi reduşi la mica lor artă. În fond, şi Verneuil şi De Broca sînt oamenii unui cinematograf neserios şi fără adîncime. Pentru Verneuil — cel care ne-a dat Oaia cu cinci picioare şi un număr de comedii care se ridicau pînă la umorul lui Fernandel, — Week-end la Zuydcoote trebuie să fi fost o încercare de o anume sinceritate spre teritoriul dramei şi problemelor grave. Filmul nu e rău, dar umoristul superficial se trădează prea des în frivolităţi şi pitoresc. Neseriozitatea regizorului e greu de vindecat, uşor de detectat în pasajele tragice. Retragerea de la Dunkerque a fost una din paginile cele mai cutremurătoare ale războiului din '40 şi, în faţa evenimentului, regizorul ia poza cinismului banal şi patetismului ieftin. Există o situaţie cu care nici un artist serios — indiferent dacă e mare sau mic — nu-şi permite să glumească: moartea. După atitudinea luată în faţa ei, putem judeca — fără să greşim — dacă un creator e serios sau nu. Lipsit de substanţă tragică, Verneuil apelează la un clişeu cunoscut şi facil: moartea în război e derizorie, morţii ne sînt indiferenţi, ei -cu-ale-lor, noi-cu-ale-noastre, etc. etc. Îţi trebuie geniu ca această teză — probabil adevărată pe front — să devină convingătoare şi, ah, acest cuvînt: tulburătoare, în planul artei. Fără geniu, se rămîne la efect, la efectul stors cu cruzime neserioasă care nu sperie pe nimeni — în buna tradiţie a filmului „alimentar". Cam toate efectele sînt fie cochete, fie nostime, fie plăcute, în cele din urmă simpatice — iar la mijloc, moartea şi cadavrele ei. Nu e rău, dar e departe de a fi bine.

De Broca în „Omul din Rio" are altă idee; el vrea să facă un basm sănătos, cu un fel de Făt-Frumos care-şi urmăreşte iubita răpită, trecînd prin peripeţii fastuoase, în decorul civilizaţiei noastre moderne. Mîna regizorului croşetează uşor, fără chinuri, multă vreme filmul se menţine amuzant, regizorul se joacă fără efort de-a convenţia şi anticonvenţia — cum e la modă — întinzîndu-ţi secvenţă cu secvenţă pactul sumbru al lipsei reciproce de pretenţii, fără de care cinematograful „culinar" piere. Fireşte, ar fi îngrozitor pentru critic să ceară pieirea omului din Rio. Inuman. Dar care ar fi fost nenorocirea ca regizorul să rupă pactul susnumit şi să aibă pretenţii? Nu trebuia mers prea departe, pînă la absurd, trebuia doar ca autorul să se gîndească o clipă frîngîndu-şi verva, nu prea diabolică, pentru o clipă de meditaţie: să mediteze la zădărnicia vervei şi a bunei dispoziţii monocorde. Probabil că o asemenea operaţie e mai dificilă decît a găsi o idee chiar de bun gust.

★

Acolo, unde cei doi regizori opresc sondajul, de-acolo începe să „lucreze" Belmondo. Ei rămîn la straturile superficiale ale artei — el, instinctiv, nepremeditat, prin forţa talentului, caută o adîncime şi o găseşte. E, de altfel, situaţia dramatică cea mai convenabilă temperamentului lui: să nu accepte limita, să nu se supună evidenţelor; cînd totul e evident pierdut, Belmondo susţine că se mai poate face ceva. Chiar cînd intriga (ca în „Omul din Rio") nu-i mai oferă nimic, artistul mai are timp să arunce o privire neaşteptată, găseşte locul unui gest revelator cu care ne duce mai departe. Fiindcă — aruncat în aventurile cele mai aiurite, sau chiar în catastrofele cele mai disperate ale războiului — omul lui gîndeşte. Situaţiile îi cer să nu mai gîndească, el-tăcut-se împotriveşte şi gîndeşte. Belmondo reabilitează gîndul în jocurile minore lipsite de inteligenţă ale întîmplării. Nu e Intelectualul, nu e Cow-boy-ul Cu-Pumn-De-Fier. E omul normal, tenace dar fără speranţe, permanent tracasat dar neacceptîndu-şi înfrîngerile. Înfrîngerile — se văd. Se văd, în primul rînd pe chipul lui; în „Week-end..." dezastrul războiului se prelungeşte în ochii acestui bărbat trist şi fără melancolii stupide; dar în privirea lui mai sînt atîtea eşecuri intime, în afara marii istorii, atîtea dureri nespuse şi care nu vor fi niciodată spuse. E multă pudoare în Belmondo, pudoarea demnităţii. După aceea — sînt mişcările lui. Tot ale unui om chinuit, încercînd mereu să găsească — între bombe şi pumni — luminiţa aceea roşie, binecunoscută în întunericul sălilor de cinema (şi în obscuritatea vieţii) pe care scrie: „Ieşire". Fiecare salt al lui pe plaja Dunkerque-ului, în căutarea unui iluzoriu adăpost, e de o rară expresivitate umană. Hăituit, pe treapta cea mai elementară a vieţii, omul acesta aşteaptă cu faţa în nisip, tremurînd, o dovadă că zădărnicia nu e zadarnică. În „Omul din Rio" întîlnim — de cîteva ori — un gag foarte semnificativ pentru această încăpăţînare deziluzionată: Belmondo fuge pe jos după maşinile care demarează în cea mai mare viteză! E instinctul omului care nu se predă, oricîte lovituri îi rezervă soarta. Dar şi mai importante sînt loviturile primite din partea semenilor săi. Aici nu mai încape „metafizică". Belmondo — din nou învingînd legile filmului „alimentar" — încasează pumni extrem de puternici şi riposta lui e neputincioasă. De mult n-am văzut — în filmele acestui gen — un „erou" incapabil să învingă prin forţa muşchilor săi, un „erou" care să lovească şi să nu poată doborî gangsterii şi ticăloşii. Belmondo nu e cel mai „tare", e vulnerabil — şi, cum spune o glumă celebră, „tocmai de aceea îl iubim"... Se ştie că această incapacitate fizică a eroului fundamentează marea comedie americană. În jocul lui Belmondo, comicul e un strat la suprafaţă. Umorul lui e de bun gust, nu mai mult. Vocaţia dramatică mi se pare însă incontestabilă. Fără a fi sofisticată, privirea lui poartă sugestiile unor mari complicaţii pe care le-aş rezuma în dificultatea de a rămîne în lumea lui drept, curat şi demn. E chinul frumos al omului modern.

Radu COSAŞU

FILMUL PE GLOB

ROBERT ENRICO ŞI AVENTURIERII

Autor a cinci filme, dintre care două încununate cu premii, regizorul francez Robert Enrico a terminat de curînd cea de a şasea peliculă intitulată *Aventurierii*. Un film din mediul piloţilor de cursă lungă. Ca să cîştige ceva bani peste leafa lor de piloţi, doi prieteni Manu (Alain Delon) şi Roland (Lino Ventura) se hotărăsc să treacă cu avionul pe sub Arcul de Triumf pentru ca scena să fie filmată de o celebră casă producătoare.

UN NOU FILM DESPRE ŞI PENTRU COPII...

În ultima vreme filmele sovietice destinate copiilor şi adolescenţilor au obţinut mai multe premii la concursurile internaţionale. Printre ele este şi *Moş Gerilă*, deţinătorul „Leului de aur" de la Veneţia — 1965. În studiourile pentru copii şi tineret „Maxim Gorki" se află pe şantier un nou film, *Un băiat atît de mare*, în regia Mariei Fedorova. În centrul acţiunii se află soarta băieţaşului Kolia, în timpul celui de al doilea război mondial.

SIR LAURENCE OLIVIER ÎN OTHELLO

De data asta nu mai este vorba de un film jucat şi pus în scenă de Laurence Olivier, pentru că realizatorul lui *Othello* este Stuart Burge care de fapt „a transpus pe ecran montarea de pe scenă a lui John Dexter". Cu alte cuvinte Teatrul Naţional din Marea Britanie care este producătorul filmului a dorit să conserve unul din cele mai mari succese ale sale — aşa cum face adeseori şi Comedia Franceză. Piesa înregistrată pe peliculă este „Othello" de Shakespeare cu Sir Laurence Olivier în rolul titular.

ROSSELLINI ŞI REGELE SOARE

În octombrie trecut televiziunea franceză a demonstrat, prezentînd filmul lui Rossellini, că un cineast italian poate să dezvăluie francezilor lucruri inedite despre propria lor istorie. Este vorba de filmul *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea*. Într-un interviu acordat revistei „Cahiers du Cinéma", Rossellini declara printre altele: „Filmul meu este de o rigoare istorică absolută: un eseu despre tehnica loviturii de Stat. ... Mă preocupă să fiu coerent cu mine însumi în viaţa pe care o trăiesc. Trecutul mă interesează mai puţin. Nu trebuie să trăim din rente".

PIESĂ DE MUZEU

Ghilotina pe care va fi decapitat Jean-Paul Belmondo în filmul *Hoţul* este aceeaşi care a slujit la executarea lui Robespierre. Această piesă de muzeu a fost împrumutată regizorului Louis Malle de către un colecţionar care posedă peste 40 de asemenea „relicve" macabre, dar istorice.

OPERAŢIA SFÎNTUL IANUARIE

este titlul filmului pe care regizorul italian Dino Risi l-a terminat de curînd în interpretarea vestiţilor comici Totò şi Nino Manfredi. O bandă de gangsteri americani vrea să fure tezaurul sfîntului Ianuarie, protectorul oraşului Neapole. Lovitura reuşeşte — cu ajutorul unor pungaşi băştinaşi, Totò şi Manfredi — dar locuitorii Neapolului vor izbuti pînă la urmă să le vină de hac hoţilor şi să recupereze comoara. Acelaşi Dino Risi a anunţat la conferinţa de presă care a urmat proiectării filmului *Operaţia Sfîntul Ianuarie* că pregăteşte o nouă lucrare intitulată *Tigrul*. În rolul titular: Vittorio Gassman.

ANIMAȚIE ȘI CRIPTOGRAFIE

MIMETISM

REGIA: George Sibianu - Șaidel
SCENARIUL: Sanda Alupi
Benedict Gănescu George Sibianu-Șaidel
DESENE: Benedict Gănescu
ANIMAȚIA: Laurențiu Sîrbu
IMAGINEA: Constantin Iscrulescu
MUZICA: Paul Urmuzescu
MONTAJ: Sonia Georgescu
SUNET: Beniamin Bernfeld

UN CRITIC GLUMEȚ

spunea cîndva că dă un milion celui care-i va putea rezuma subiectul operei „Trubadurul" de Verdi. Fără să năzuim la vreun premiu similar, am căutat să punctăm, prin indicații de acțiune, captivanta peliculă animată în care desenul unui mare desenator din țara noastră cu atîția desenatori mari, dă curs singurei tendințe ce-i lipsea cîtă vreme-l vedeam doar prin periodice, tipărit: mișcarea. Gănescu are o viziune proprie. Linia sa delimitează incisiv forme, proiectînd în plan volume, pentru a le sublinia parcă nu realitatea fizică doar, ci valoarea imponderabilă ce li se adaugă prin forțele lăuntrice ale mișcării. L-am considerat întotdeauna un artist cu viziune statică. Tipurile lui păreau create spre a rămîne cum sînt, fără putință de evoluție. Și iată că, după încercările altora de a-i mima stilul în pelicule de animație, însuși caricaturistul acesta creator de ideograme fixate pentru eternitate își încearcă azi talentul în cea de a opta artă. Animația are avantajul de-a putea urmări gîndirea unui desenator de-a lungul procesului de constituire a imaginii, de a revela schemele de construcție ale metaforei, de a te introduce în „secțiunea transversală" a gîndului plăzmuitor, prin alternarea soluțiilor succesiv adoptate pînă la închegarea unui tip.

DACĂ TIPURILE GROTEȘTI

ale lui Gănescu sufereau de statism, a le vedea în mișcare e în orice caz un avantaj. Dar animația nu e doar desen mișcător capabil să explice felul cum se ajunge la un desen static. Ea cere și calități de film, iar filmul e spectacol, cel mai adesea, și nu doar document. Ca document asupra lui Gănescu și felului său de a crea, filmul acesta e bun și edificator. Ca spectacol trebuie găsit amatorul de șarade care a izbutit să rezume „Trubadurul" ca să ni-l explice. Ce se petrece, narativ vorbind, în Mimetism, se cam poate reconstitui din secvențele ce rezumă atitudini: suită de caricaturi fixe, la care animația se adaugă doar spre a ne indica în ce chip s-a ajuns la ele, filmul apărînd astfel interesant. Pentru omul de fiecare zi însă instalat în fotoliu ca să vadă ceva cu cap și coadă care să poată fi rezumat în fraze, Mimetismul lui Gănescu devine o tortură. Vedem cîteva zeci de perechi de figuri umane diverse, metamorfozîndu-se sub imperiul unei mode, în pătrate. Bun! Aceste pătrate se comportă identic, intră în șiruri rectilinii și merg în tact, locuiesc în faguri urbani standard, fac la aceleași ore aceleași acțiuni, împinse de limba pendulului, în ritm, către block-hausurile respective sau dinspre ele spre stradă. Și ce vrea să spună, adică, prin asta, autorul? Să nu mai locuim în blocuri? Viața orașului modern o cere. Să nu mai umblăm cu autovehicule?

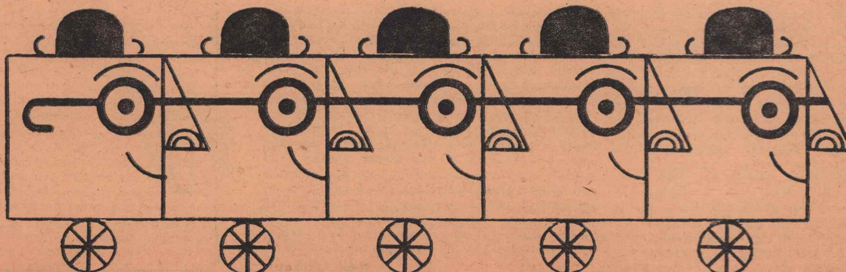
NU PUTEM PERIPATETIZA

pe zeci de kilometri zilnic, avem și altceva de făcut, și încă nu doar să numărăm pe bile de numărătoare, cum pare să-și rîdă el de noi. Iată, Benedict Gănescu nu numără, ci desenează. Eu nu număr, ci scriu. Deci n-are dreptate. Dacă l-a pus norocul în situația asta, de ce să-și rîdă de contabili? Fără ei n-ar fi nici tarife, la caricaturi ca și la animație. Aha, autorul este împotriva uniformizării. Dar uniformizarea caracterelor prin mimetismul modei e una, și e într-adevăr condamnabilă într-o măsură, deși e un fenomen socialmente explicabil, fără de care nici caricaturiștii nu s-ar imita unii pe alții, pe plan intern sau mondial, în vreme ce similitudinile de program de viață impuse cetățenilor de legile conviețuirii în orașe sînt altceva, și n-avem de ce să le luăm în derîdere. Afară doar dacă nu preferăm rousseau-ista întoarcere la natură. Ce vrea să ne convingă filmul? Să fim originali, autentici? În ce? În materie de oră de sculare? De oră de mers la birou? De fel de a traversa strada? Aici „originalitatea" produce încurcături și accidente. De ce să rîdem de cei ce le evită? De altfel, să fim drepți: însuși Benedict Gănescu pare că nu vrea să spună chiar ceea ce spune.

PRIN METAFORICUL JOC

cu uniformizările fictive, desenatorul pare că vrea să semnifice uniformizările reale și real dăunătoare pe care acele simplisme enumerate în film n-ar face decît să le simbolizeze la nivelul minții cocoșului. Dar dacă le ia cineva „ad litteram?" și începe o grevă a sculatului de dimineață (nici măcar nu e adevărat că se petrece la ora la care-l indică filmul), ori a intratului în birouri? Aș vrea să-l întîlnesc o dată pe Benedict Gănescu să-mi explice dacă, într-adevăr, racila principală a omului de la paralela 45 este disciplina și cronometrarea mecanică a mișcărilor, sincronismul cu restul societății. Altfel nu vedem de ce să discutăm valoarea unui joc, destul de facil și de gratuit de altfel, oricît de „drăguț" ni s-ar părea în sine, pe alocuri, deși și în privința peliculei luate ca joc pur avem unele rezerve. De pildă, e de priceput să se ridice un artist împotriva uniformizării în moda vestimentară, împotriva schimbărilor ei de la o zi la alta, de la o clipă la alta, în film împotriva molimei automobilismului amator (creator de emulație, totuși, și de economii depuse la CEC, deci utile la urma urmei și colectivității, așa că nu pe de-a-ntregul ridiculizabile!), dar de ce să ridiculizăm pasiunea pentru sport? Și în ce termeni o face? Ridiculizăm și „mania" transporturilor în comun? E o „manie" obligatorie în orașe, și n-o putem ocoli nicicum. Ce vrea să spună însă penalizarea „individualității" care „evadează" din grupul social constituit, rapida lui întoarcere forțată? Ca și căderea din lună a celui care-a izbutit să ajungă la ea, mai ales că „întoarcerea" este, de data aceasta, datorată chiar colaborării cornului lunar, care se frînge ad-hoc. Și el e conformist? Îl criticăm? Plutirea în vagul unor interpretări ce pot părea la un moment dat nu numai dorit vagi, ci chiar insidios formulate echivoc, nu asigură filmului o largă audiență la public, și în cazul în care publicul ar izbuti să priceapă totul, ceea ce cred că e imposibil datorită sistemului lui Benedict Gănescu de a-și criptografia intențiile în chip ermetic — nu avem certitudinea că i-ar servi la mare lucru să priceapă. E păcat să facem cinema de amorul artei, cînd atîția așteaptă să o facem din dragostea ce le-o purtăm.

Ion FRUNZETTI





cu IRINA PETRESCU despre ACAPULCO

Mi-e greu să vorbesc despre Acapulco, poate pentru că nu e un festival obișnuit. Filmele care se prezintă acolo sînt gata premiate, realizatorii și vedetele nu vin ca să cîștige, ci ca să arate ce și cum au cîștigat la marile festivaluri din timpul anului. Acapulco este un fel de antologie a festivalurilor, o paradă a premiilor celor mai importante sau, și asta mi se pare cel mai aproape de adevăr, o oglindă. O oglindă în care se reflectă de-a valma, școli, curente, realizatori, vedete, idei și fața fiecărui festival în parte. Fața Cannes-ului. A Veneției. Mar del Plata. Karlovy Vary. Berlin. San Sebastian. La Acapulco ai prilejul să constați că festivalul de anul acesta de la Berlin a fost — ca și Karlovy Vary, ca și San Sebastian de altfel — un festival slab. Că Veneția a fost, ca de mulți ani încoace, un festival intelectualo-profesional, Cannes-ul un amestec de mondenitate și cultură, Mar del Plata expresia interesului pentru avangarda de idei. La Acapulco ai senzația că ai participat la toate festivalurile anului nu numai pentru că ți se oferă posibilitatea să vezi cele mai interesante filme, dar mai ales pentru că le vezi la temperatura de festival, la temperatura la care au intrat în competiție. Mă refer la ambalajul de fast, la vedete, la întîlnirile mai mult sau mai puțin oficiale dintre creatori, mai ales la contactul cu acești creatori care vin la Acapulco, ca la orice festival, cu universul lor de preocupări, de idei, uneori mult mai prețioase decît înseși filmele. Pentru că la Acapulco poți să le vezi pe Jayne Mansfield, Elke Sommer, Virna Lisi, dar tot acolo poți să-l întîlnești pe Carlo Saura — premiat la Berlin pentru regia filmului La Caza, să-l cunoști, să discuți cu el și, discutînd, să înțelegi că este într-adevăr unul din reprezentanții noului cinema spaniol. Ai prilejul să o vezi pe acea nemaipomenită Rita Tushingham și să-ți dai seama de ce este o actriță atît de mare. Ai prilejul chiar să regreți absența lui Pontecorvo — căruia i se năștea tocmai un copil — să regreți că nu poți afla cu un ceas mai devreme ce are de gînd să facă, așa cum am aflat acum trei ani cînd l-am cunoscut la Roma, despre Bătălia din Alger, pe timpul acela doar un proiect care începea să se coacă...

— Apropo de Pontecorvo și de Bătălia din Alger. Ce reacții a trezit la Acapulco?

Reacția generală, respirația sălii, pe care un actor o simte cel mai bine — a fost un flux de emoție profundă care a cuprins cele mai diferite straturi de sensibilitate. S-a ieșit din cinematograf mai încet decît de la oricare altă vizionare, iar la recepția din seara respectivă, deși vedetele schimbaseră toaletele și atmosfera era oarecum mondenă, mai plutea încă în aer ceva din emoția, din atmosfera pe care o stîrnise filmul. Nimeni nu discuta despre film, dar interesul cu care era înconjurată delegația italiană era limpede că nu se datorează prezenței strălucitoare a Ginei Lollobrigida. Pontecorvo era, în ciuda absenței sale, prezent printre noi. Filmul său, despre lupta tragică pentru eliberare a poporului algerian, este covîrșitor.

— Spuneați: Cannes-ul de anul acesta a apărut ca un amestec de mondenitate și cultură...

— Da, și am să mă explic. De la Cannes s-au prezentat patru filme (patru premii deci): Un bărbat și o femeie al lui Claude Lelouch, Doamnelor și Domnilor al lui Pietro Germi (care și-au împărțit Palme d'Or-ul) Alfie, seducătorul irezistibil al lui Lewis Gilbert — Premiul special al juriului și Falstaff al lui Orson Welles, distins cu Premiul celui de-al 20-lea Festival de la Cannes. Dar atît filmul lui Lelouch cît și cel al lui Germi sau Lewis Gilbert nu sînt niște filme de festival, care să reprezinte tot ce are mai bun și interesant producția cinematografică a țării respective pe timp de un an. Sînt niște filme bune, bine făcute ca meserie (Doamnelor și domnilor), interesante (Un bărbat și o femeie), sau chiar educativo-amuzante (Alfie, seducătorul irezistibil), filme pe care nu simți nevoia să le mai vezi a doua oară. Doamnelor, și domnilor e o satiră socială care nu ajunge la nivelul Divorțului italian. Un bărbat și o femeie, melodramoletă, fără să atingă nici mînerul Umbrelelor din Cherbourg. Alfie, seducătorul irezistibil desfășoară obișnuitul umor englezesc, nici măcar la nivelul savuroaselor filme cu Peter Sellers. Dar pe lîngă acest caracter monden oportunist care vrea să meargă în sensul unui gust mediu, puțin burghez, îndrăznesc eu să spun, Cannes-ul a evidențiat și acel act de cultură universală care e filmul lui Orson Welles, Falstaff. De aici atmosfera dublă de conformism monden și cultură solidă pe care a degajat-o Cannes-ul.

— Înfățișarea exact opusă ar fi atunci Veneția cu caracterul lui intelectualo-profesional?

— Da și nu. Pentru că Veneția păstrează de la un an la celălalt — indiferent dacă filmele premiate sînt ori nu opere de avangardă ideologică cum e Bătălia din Alger sau de avangardă de mijloace cinematografice, Deșertul roșu — Veneția păstrează un caracter de probitate prestigioasă și, pe drept cuvînt, e considerat ca festivalul la care însăși intrarea în selecție este o garanție, o carte de vizită bună... Opusul Cannes-ului de anul acesta cred însă că a fost Mar del Plata. Care deși nu s-a putut împiedica să premieze un film de Pietrangelli, *Am cunoscut-o bine* (un fel de Doamnelor și domnilor combinat cu Un bărbat și o femeie) are în același timp, pe primele locuri — respectiv premiul cel mare, Crucea Sudului și Premiul special al juriului — două filme de avangardă nu numai ideologică, dar și de curent cinematografic. E vorba despre filmul ceh „Trăiască republica!" de Karel Kachyna și de filmul românesc „Duminică la ora 6". Fără să aibă caracterul de căutare, de depistare a acestui gen de filme, Mar del Plata le selecționează dintr-un sac în care se află, ca la toate festivalurile, și povești duioase de dragoste și superproducții, și filme de război...

— Din selecția scurt metrajelor, ce v-a reținut atenția?

— M-a impresionat plăcut în primul rînd felul în care scurt metrajele dublau filmul de lung metraj. Noi am prezentat Liniorii care mergea foarte bine cu Duminică la ora 6. Francezii au adus Hectorologia lui Pierre Etaix care dubla, chiar și mai bine, lung metrajul Pierre Etaix Cît timp ești sănătos. Statele Unite care nu au fost prezente în festival decît cu un film în afara concursului au adus două dintre cele mai bune scurt metraje pe care le-am văzut vreodată: Patinatorii, o emoționantă „primă dragoste pe patine" și Linia și punctul, din nou o poveste de dragoste de data aceasta între un punct și o linie. Cred că asta este tot ce mi-a reținut în mod special atenția din selecția scurt metrajelor.

— Cum au fost primite filmele noastre? Care a fost reacția criticii?

— Cu foarte mult interes. Știu că asta e o formulă seacă, dar acesta este adevărul. Delegația noastră s-a bucurat de la bun început de succes și interesul care ni se arăta a fost justificat mai tîrziu de proiecția filmelor. Actrița Claudine Auger, nevoită să plece înainte de încheierea festivalului, mi-a lăsat cîteva rînduri de rămas bun în care spunea cît de mult i-a plăcut filmul și ce rău îi pare că nu l-a putut cunoaște pe Lucian Pintilie. Antonio Pietrangelli care vedea Duminică la ora 6 a doua oară mi-a spus că i-a făcut o plăcere deosebită să-l revadă și că filmul cîștigă foarte mult la a doua vizionare. Dolores del Rio a apreciat calitatea interpretării, iar regizorul mexican Julio Bracho, pe care l-am cunoscut acum șase ani la Karlovy Vary, a intuit legătura spirituală dintre Liviu Ciulei și Lucian Pintilie.

— Ce alte personalități ale cinematografului mexican ați cunoscut la Acapulco?

— Paralel cu Festivalul festivalurilor, la Acapulco s-a desfășurat și o retrospectivă a cinematografului mexican. Am avut deci prilejul să cunosc lumea cinematografului mexican prezentă la festival prin cîteva nume de prestigiu mondial. Dolores del Rio, Haime Fernandez, Silvia Pinal, Rodolpho Landa, Mario Moreno — Cantinflas, cunoscut și publicului nostru — importanți realizatori ca Julio Bracho și Emilio Fernandez. Din retrospectivă am reținut mai ales filmul lui Carlos Velo, Pedro Paramo, ecranizarea unei foarte cunoscute și iubite nuvele de Juan Rulfo. Un film foarte interesant, plin de tot spiritul Mexicului, dacă vreți un fel de „Ghepard" mexican. Nuvela am adus-o cu mine în țară și sper că un iubitor de limbă spaniolă o va traduce în limba română. În general, pentru mine Acapulco a însemnat o experiență în plus, o confruntare profesională. Poate din acest punct de vedere, dar numai din acesta, Acapulco este un festival ca toate celelalte.

ACIN

Datorită eforturilor Asociației Cineaștilor și a celorlalte foruri care sprijină activitatea cineaștilor amatori, a fost aprobat *„Îndrumarul privind organizarea și funcționarea cinecluburilor din Republica Socialistă România"*, îndrumar din care cităm:

„Cinecluburile sînt cercuri de creație formate din oameni ai muncii, studenți, elevi, etc. Prin activitatea lor, cinecluburile ajută membrii lor la însușirea de cunoștințe teoretice și practice în arta cinematografică și îi inițiază în crearea de filme documentare, tehnice, științifice și artistice de scurt metraj, cu o tematică strîns legată de locurile de muncă, inspirate din viața și din preocupările colectivelor în mijlocul cărora activează".

Pentru ducerea la îndeplinire a acestor deziderate, Asociația Cineaștilor, încă de la înființare, a inclus în statutul său următoarele sarcini permanente (prin art. 5, al. „e" și „g"):

— editarea de materiale în domeniul artei, tehnicii, producției și economiei filmului, în vederea unei cît mai bune informări a membrilor asociației și a cineaștilor amatori și

— stimularea activității cinecluburilor prin îndrumarea și sprijinirea profesională a muncii acestora, organizarea de consfătuiri, simpozioane, seminarii teoretice și concursuri de filme de amatori.

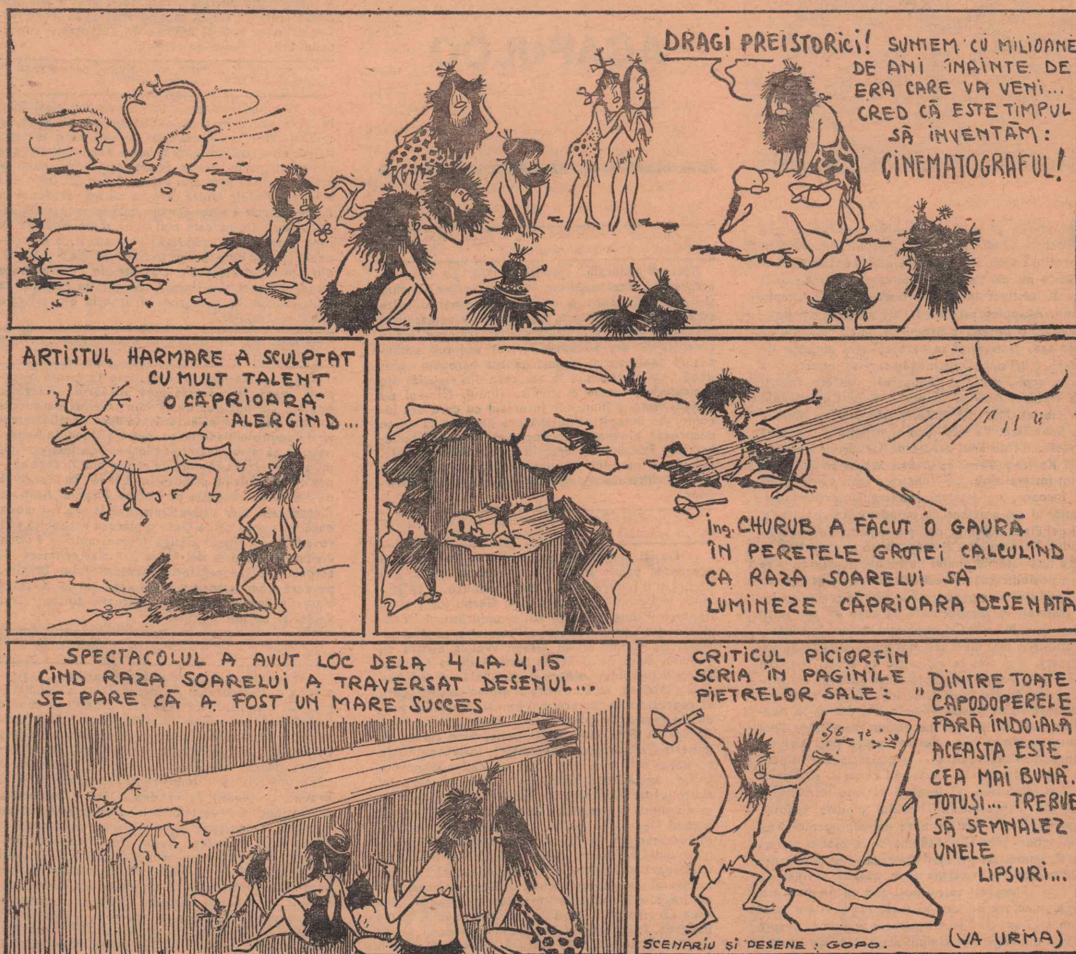
Ca urmare firească a acestor sarcini, funcționează în ACIN o *Comisie a cinecluburilor*, formată din cineaști profesioniști, reprezentanți ai tuturor organelor tutelare interesate în dezvoltarea mișcării artistice a cineaștilor amatori, de asemenea conducători ai unor cinecluburi cu experiență mai îndelungată (de la C.F.R.-16 Februarie — Timișoara, de la „Oțelul Roșu" etc.).

La începutul acestui an a avut loc plenara Comisiei Cinecluburi. Biroul acesteia, al cărei președinte este regizorul Geo Saizescu, a prezentat planul de activitate pe primul semestru al anului. Din acesta, remarcăm preocuparea biroului pentru afilierea cinecluburilor române la UNICA (Uniunea Internațională a Cineaștilor Amatori), pentru pregătirea primului festival național al cineaștilor amatori, eveniment care se va desfășura în atmosfera împlinirii a zece ani de la înființarea primului cineclub din țara noastră, și, de asemenea, pentru selecționarea unor filme ale cineaștilor amatori care să participe la unele festivaluri internaționale ce vor avea loc în acest an.

Discuțiile care s-au purtat în jurul planului de perspectivă al activității au scos în evidență faptul că paralel cu creația de filme, cineaștii amatori trebuie să-și intensifice eforturile și în cealaltă direcție a activității cinecluburilor, dezvoltarea culturii cinematografice.

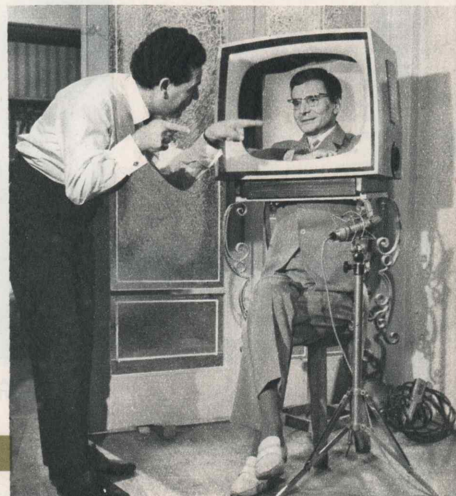
Pentru un sprijin mai eficace în activitatea cineaștilor amatori, Biroul Comisiei Cinecluburi a numit instructori din partea Asociației (regizori, operatori, critici de film) pentru fiecare regiune în parte. De asemeni Biroul se preocupă de editarea unor lucrări de specialitate în sprijinul cineaștilor amatori și de asemenea de apariția în presă a unor articole despre activitatea acestora.

SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI



LA BUFTEA SE AFLĂ ÎN LUCRU: «ŞEFUL SECTORULUI SUFLETE»— REGIZOR GHEORGHE VITANIDIS, «SUBTERANUL» — REGIZOR VIRGIL CALOTESCU, «MAIORUL ŞI MOARTEA»— REGIZOR ALEXANDRU BOIANGIU, «AMPRENTA»— REGIZOR VLADIMIR POPESCU-DOREANU, «CINE VA DESCHIDE UŞA»— REGIZOR GHEORGHE NAGHI. CINCI FILME REPREZENTÎND FIECARE UN PUNCT DE SURSE DE PROBLEME. CINCI SURSE DE OPINII.

DIN UNGHIUL LUI RADU BELIGAN INTERPRET PRINCIPAL



RADU BELIGAN: «NU POZIŢIA FIZICĂ CONTEAZĂ...»

ŞEFUL SECTORULUI SUFLETE

Pentru început, l-am întrebat pe Radu Beligan care este punctul său de vedere asupra posibilităţilor pe care le oferă filmul piesei lui Al. Mirodan.

RADU BELIGAN — Filmul creează personajelor lui Mirodan posibilitatea de a se înscrie mai adînc în realitatea noastră contemporană. Poezia cotidiană a acestei realităţi devine, vizualizîndu-se, mai pregnantă. Tot ce apare în imaginaţia eroinei principale, Magdalena, toată lumea ei plăsmuită, este avantajată de construcţia cinematografică. În ceea ce priveşte personajul — mai bine zis personajele mele, dacă în piesă Gore are un avantaj asupra Şefului, în film lucrurile se vor petrece invers, cîmpul de activitate al Şefului fiind mult mai vast aici. Nădăjduiesc astfel că ideea de bază a piesei va creşte în dimensiuni, va căpăta o altă măsură.

Rep. — ÎN CE MĂSURĂ FAPTUL CĂ AŢI JUCAT DE PESTE 300 DE ORI ROLUL PE SCENĂ, AJUTĂ SAU ÎMPIEDICĂ REALIZAREA PERSONAJULUI ÎN FILM?

RADU BELIGAN. — Într-o asemenea situaţie există desigur plusuri şi minusuri. Avantajul stă, în primul rînd, în faptul că procesul încarnării, al transpunerii mele în personaj este în cazul acesta terminat. E ca şi cum m-aş afla la capătul unor repetiţii îndelungate. E interesant să «plimbi» un personaj binecunoscut în ambianţe noi, să-l adaptezi acelor ambianţe... În cazul de faţă — în care am schimbat aproape complet partenerii — o experienţă dificilă, dar nu lipsită de interes, o constituie adaptarea personajului la relaţiile cu noii parteneri, parteneri care, vrînd-nevrînd, îi modifică unele aspecte. E limpede că într-un fel se va comporta Gore faţă de o Magdalenă interpretată de Vasilica Tastaman şi altfel faţă de Magdalena — Irina Petrescu... Dificultatea principală constă poate în regăsirea unei spontaneităţi pe care uzura unui lung şir de reprezentaţii o poate adesea stingheri. În ceea ce mă priveşte, încerc să dau în fiecare cadru sentimentul că ceea ce se întîmplă acolo se petrece în acea clipă pentru întîia oară.

Rep. — EFORTUL FIZIC, UNEORI POZIŢIILE NEFIREŞTI PE CARE VI LE IMPUNE FILMAREA, TRUCAJELE, NU STÎNJENESC PROCESUL DE CREARE A ROLULUI?

RADU BELIGAN — Este o componentă a artei actorului de film să facă abstracţie de dificultăţile fizice la care e constrîns în anumite împrejurări. Cerkasov povestea că pentru Ivan cel Groaznic, **Eisenstein îl punea să stea în poziţii neverosimile şi chinuitoare. Nu poziţia fizică contează. Ea poate fi uşor disimulată. Cee ce nu se poate disimula însă este proasta dispoziţie interioară. În privinţa ei obiectivul e necruţător. Sînt la cel de-al zecelea film şi pot afirma că de-abia acum încep să intuiesc unele taine ale interpretării în film, între care cea mai însemnată mi se pare a fi aceea a racordului psihic. A legăturii de dispoziţie sufletească între o scenă filmată azi şi alta peste o săptămînă.**

Rep. — CE OPINII AŢI ÎNTÎLNIT ÎN ULTIMUL TIMP ÎN LUMEA NOASTRĂ CINEMATOGRAFICĂ ŞI CE REACŢII V-AU DEŞTEPTAT ELE?

RADU BELIGAN — S-a scris foarte mult în ultima vreme în presa de specialitate despre experiment, despre inovaţii, despre noi modalităţi regizorale. De cîte ori citesc nu-mi pot reţine un zîmbet. Pentru că totul s-a descoperit de mult. Cred că misiunea noastră cea mai importantă este să descoperim autori, să-i ajutăm să se dezvolte şi să promovăm actorii care să continue pleiada de mari comedieni pe care îi are astăzi ţara noastră. Restul e gălăgie.

IURIE DARIE: «ȘI SHAKESPEARE A SCRIS PENTRU ACTORI ȘI NU A FOST PREA RĂU»


IURIE DARIE: «LA ORA ACTUALĂ PENTRU MINE NIMIC NU TRECE ÎNAINTEA FILMULUI...»

SUBTERANUL

«Subteranul» și-a întrerupt un timp filmările pentru că a plouat. Pe urmă s-a așteptat construirea unei sonde special ridicată pentru filmare. Pentru regizor și scenarist așteptarea n-a fost în gol. S-a lucrat la scenariu, la dialog și, lucrîndu-se, s-au conturat fațete noi ale materialului. Pentru «binele» filmului deci, așteptarea n-a fost în gol. Cei care n-au profitat de pe urma acestui bine au fost însă actorii. Mai ales interpretul principal. Cînd începi să filmezi, filmezi zece nopți la rînd și te oprești nu se știe pentru cîtă vreme, eroul din tine te părăsește, îți pleacă și rămîi persoană civilă, cu nervi și mai ales cu o senzație de inutilitate. Nervii lui Iurie Darie — interpretul principal al filmului — erau însoțiți de zîmbet, pentru că nu degeaba a fost el ani de-a rîndul june prim.

IURIE DARIE — La ora actuală, pentru mine nimic nu trece înaintea filmului. Nimic. Nici măcar familia. Poate pentru asta o întrerupere are darul să mă scoată din fire. Poate sînt și niște idei mai vechi. Am demult sentimentul că nu sînt utilizat acolo unde trebuie. Am senzația că-mi irosesc timpul în gol, pentru că în loc să fac patru filme pe an, dintre care unul să fie excelent, fac unul singur...

REP. — Astea sînt condițiile cinematografiei noastre, 16 filme pe an...

IURIE DARIE — E adevărat, dar e la fel de adevărat că aș putea să am încă de pe acum scenariul filmului pe care îl voi turna peste doi ani. Să am la ce mă gîndi. Să nu stau. Interior, să nu stau. Aproape fără excepție însă rolul mi se dă cu puțin înaintea filmării. Deci, chiar multă vreme după ce scenariul a fost scris și filmul a intrat în producție.

REP. — Asta înseamnă poate că regizorii se hotărăsc greu în ceea ce privește distribuția. Credeți că ar trebui scris



ÎN APĂRAREA COPILĂRIEI

ALEXANDRU ANDRIȚOIU ȘI NICOLAE ȘTEFĂNESCU: «LOCUL SCENARISTULUI ESTE PE PLATOUL DE FILMARE.»



CINE VA DESCHIDE UȘA

«Cine va deschide ușa» este povestea unui băiat — a unui mic geniu, cum spun autorii — un adolescent de fapt, care trăind între o mamă neînțelegătoare și un tată violent, își caută viața lui în afara familiei și cade sub raza de influență a unor infractori. De aici, casa de corecție — trei ani — confruntarea cu sine însuși, eliberarea. În drum spre casă — tot filmul se petrece în drum spre casă — gîndul că totul trebuie luat de la început se concretizează într-un leit-motiv-întrebare: Cine îi va deschide ușa? Această întrebare devenită titlu al filmului, ascunde în ea o problemă mai gravă: ce va fi de acum înainte cu el? Cum va trăi după o astfel de experiență?

— Cei trei ani petrecuți la casa de corecție l-au înăsprit, l-au făcut să-și piardă raiul copilăriei, spune Alexandru Andrițoiu.

— A intrat acolo copil și a ieșit bărbat, cînd încă mai avea dreptul la copilărie — spune Nicolae Ștefănescu.

Un poet și un colonel de miliție — pentru că Nicolae Ștefănescu este colonel în Miliție — au scris împreună despre copilărie și despre dreptul oamenilor de a-și trăi copilăria.

REP.: V-ați ales o temă grea. Filmul se petrece în tren, dar amintirile copilului traversează toate mediile existenței sale de pînă atunci. Familia dar și mediul de infractori, casa de corecție. Cum v-ați rezolvat problemele pe care vi le-a pus în față tema?

NICOLAE ȘTEFĂNESCU: În ceea ce privește mediile puțin obișnuite în care se desfășoară filmul, am fi dorit o mai mare înțelegere din partea redacției de scenarii. Există asemenea medii, există delicvenți și minori și majori, pentru că altfel n-ar exista nici Miliția... Uneori am impresia însă că ne ferim să arătăm fapte izolate de teamă să nu dea naștere la concluzii generale...

ALEX. ANDRIȚOIU: Cred că presa ne-a luat-o cu mult

de la bun început pentru actori?
IURIE DARIE — Shakespeare, el însuși actor, a scris pentru actori și nu a fost prea rău. Îi cunoștea, îi avea în cap, în urechi, le cunoștea temperamentul, puterile. Nu știu dacă ar trebui scris pentru actori, dar știu că regizorul este obligat să-și cunoască materia primă din care-și modelează filmul. Or materia primă a regizorului este totuși actorul, interpretul. Regizorii noștri însă se feresc de actorii profesioniști. Nu-i cunosc. Le e frică de ticurile lor, de felul lor de a se exprima. Se tem că nu vor reuși să-i învingă, să-i stăpînească. E adevărat că un actor poate să «tragă» filmul după el, să-l ducă acolo unde ar dori mai puțin. Dar marea știință a regizorului mi se pare că stă tocmai în a ști să-și alcătuiască o distribuție pe linia filmului.
REP. — Ce reprezintă pentru dv. rolul din «Subteranul»?
IURIE DARIE — Poate cea mai interesantă experiență din cîte am făcut pînă acum. Personajul are vîrsta și temperamentul meu. E un personaj frămîntat care nu acționează după niște legi scrise, un tip spontan, cu izbucniri neașteptate de violență, un tip căruia i se poate aduce din această cauză, orice acuzație. Din cîte am înțeles eu din lectura scenariului, filmul pledează pentru curajul răspunderii și pentru cinste, dar nu vrea să dea soluții nici în problemele sociale pe care le ridică, nici în cele sufletești pe care le poartă cu ei eroii filmului. Va trebui să venim cu toții în fața publicului, ca în fața unui tribunal. Nu știu cum va ieși. Nici filmul, nici rolul meu. Am senzația că va ieși bine, dacă trece această fază de așteptare. În echipă e o atmosferă bună, o atmosferă creatoare, în care prezența permanentă a scenaristului Ioan Grigorescu aduce un plus de încredere.

înainte și în acest domeniu. Anchetele, articolele, reportajele care apar în «Scînteia», «Gazeta literară» sau alte publicații, se străduiesc să redea cît mai exact și această latură a realității noastre. În timp ce filmul... Există la redacția de scenarii oameni inteligenți, pricepuți, care muncesc cu seriozitate. Am impresia însă că se simte uneori nevoia unei priviri artistice mai luminate. Conceptual, ne trebuie o privire mai largă asupra lucrurilor. Mai mult frîu liber fanteziei creatoare. Și mai multă încredere în autori sau în regizori. Încredere în puterea de discernămînt a scenaristului sau regizorului. Filmul nostru va avea un happy-end. Nimeni nu ne-a cerut asta. Nimeni nu ne-a spus: «filmul trebuie să aibă un happy-end». Am făcut-o pentru că sîntem convinși că așa e bine. Această soluție o propunem noi spectatorului. Poate că italienii ar fi terminat povestea în «coadă de pește» sau trist. Noi am ales un final bun, numit cu o vorbă de «rușine» optimist. Și tocmai aici cred că e punctul greu al filmului. Piatra de încercare. Regizorul și actorii trebuie să izbutească să dea o notă de mare veridicitate. Va fi greu mai ales pentru interpretul principal. Eroul lui e un băiat deștept, foarte înzestrat și foarte drept cu sine însuși. Recuperarea lui nu trebuie să apară numai ca rezultat al educației în școala de corecție, dar și ca rezultat al luptei cu sine. Asta e cheia de boltă a filmului. De asta depinde dacă va ieși un film cu adevărat bun sau numai unul didactic, sfătos, folositor pentru ora de dirigenție.
REP.: Cum colaborați cu regizorul?
ALEXANDRU ANDRIȚOIU: Gheorghe Naghi s-a încălzit foarte tare pentru ideea filmului. Ne înțelegem perfect pînă acum. În ceea ce privește colaborarea noastră, ea va continua pînă la sfîrșitul filmărilor, fiind convinși că locul scenaristului este pe platoul de filmare.



CEL MAI COMERCIAL FILM AL ANULUI '66: «BIBLIA».

Biblia cuprinde Vechiul și Noul Testament. Vechiul Testament cuprinde cărțile istorice, didactice și profetice. Cărțile istorice cuprind 16 părți, dintre care prima se intitulează «Geneza». Geneza cuprinde 50 de capitole. Or, tocmai extrasele din 22 din aceste capitole sînt ilustrate de «Biblia» lui Dino de Laurentiis și John Huston, cel mai comercial film al anului '66. Rar s-a pomenit — spune revista «Express» — mai multă nepăsare în confundarea întregului cu o parte din el. Lui Huston i-au trebuit 3 ceasuri ca să ajungă la sacrificiul lui Isaac. Spectatorului i-ar fi necesare longevitatea și răbdarea lui Abraham ca să reziste pînă la Apocalipsul Sfîntului Ioan. Produsul cinematografic finit a fost ambalat în așa fel încît să poată fi înghițit de toți. Destinat — spun actorii — tuturor vîrstelor, tuturor țărilor, tuturor raselor și religiilor, filmul nu trebuie să ofenseze pe nimeni. Aproape că ne vine să credem că e un spectacol familial. La început, de Laurentiis s-a gîndit să încredințeze «Biblia» unor regizori de mare prestigiu, și în mare parte a reușit: Robert Bresson, Luchino Visconti, Orson Welles — printre alții mulți — au acceptat. Numai că fiecare avea ideile lui precise despre biblie și despre religie. Rezultatul ar fi putut fi remarcabil. Dar ar fi fost o capodoperă. Or, capodoperele nu sînt întotdeauna vandabile și deci nu-l pot interesa pe producătorul Dino de Laurentiis care vrea un produs de larg consum într-un ambalaj de lux. Se pare că a izbutit pentru că încasările americane pînă în prezent au depășit pînă și cele mai optimiste așteptări. Un lucru se conturează sigur: filmul „Biblia" va fi redus în curînd la justele sale proporții: o coloană de cifre triumfătoare într-o mare carte de conturi. În imaginea noastră regizorul și actorul John Huston în rolul lui Noe.



«DOMNIȘOARELE DIN ROCHEFORT».

În piața principală din Rochefort-sur-Mer s-a instalat un bîlci care creează o animație cu totul neobișnuită în micul oraș. Este un fel de carnaval extraordinar, un soi de chermesă. Pe tot parcursul filmului vor putea fi întîlniți la fiecare clipă. cow-boys, marinari, dansatoare, clovni etc. Și surorile Garnier urmează să participe la această sărbătoare. Delphine și Solange sînt gemene, una e dansatoare, cealaltă muziciană. Ele trăiesc cu capul în lună, cu alte cuvinte în afara realității. Ceea ce nu le împiedică însă în răstimpul dintre două repetiții să caute cu ardoare marea dragoste și bucuria obișnuită a vieții.

Acesta este subiectul și atmosfera ultimului film al lui Jacques Demy (autorul «Umbrelelor din Cherbourg»). Pe tot parcursul acțiunii, personajele se caută unele pe altele fără încetare, ca într-un film-urmărire. În fotografie, Catherine Deneuve și Francoise Dorléac, surori pe ecran, ca și în viață.



VICTOR REBENGIUC ÎN «NOAPTEA CEA MAI LUNGĂ».

O noapte care-și lungește ceasurile, minutele, pentru a pune la încercare capacitatea omului de a rezista, nu va putea niciodată să fie scurtă. Totul se petrece într-un tren ticsit. În compartimentele supraaglomerate tinerii cîntă, o mamă își alăptează pruncul, un marinar flirtează cu o fată frumoasă, un cuplu poartă o discuție dramatică. În această mulțime pestriță, mai mulți străini în uniforme verzi: naziștii. Naziștii care situează de îndată epoca: cel de-al doilea război mondial. În momentele cruciale toți călătorii vor avea de jucat un rol. Filmul realizatorului bulgar Veulo Radev se intitulează «Noaptea cea mai lungă» și are ca protagoniști pe Nevena Kokanova, steaua nr. 1 a cinematografiei bulgare și pe Victor Rebengiuc.

DOUĂ FILME POLITISTE



„MAIORUL ȘI MOARTEA"

ALEXANDRU BOIANGIU





„AMPRENTA"

VLADIMIR POPESCU - DOREANU

Vladimir Popescu-Doreanu este la al doilea film polițist. Alexandru Boiangiu la primul său lung metraj. Amîndoi sînt pasionați de filmul polițist. Avem de-a face deci cu oamenii cei mai nimeriți să răspundă la întrebarea:

— DESPRE CE SE POATE FACE FILM POLIȚIST?

ALEXANDRU BOIANGIU:

— Construind socialismul n-am scăpat încă de hoți, de delatori, nici de oameni capabili de crimă pentru un interes meschin. Este motivul pentru care avem miliție, procuratură, justiție. Este motivul pentru care putem face filme polițiste. Despre ce anume trebuie făcut film polițist? Despre tot ce poate deveni un prag de pornire pentru o construcție dramatică în genul respectiv. Exemple, cazuri se găsesc în dosarele miliției.

VLADIMIR POPESCU-DOREANU:

— Filmul polițist poate fi un film-memorie despre fapte care s-au petrecut o dată. Poate fi un film educativ. Poate fi un film politic. Se poate face film polițist despre tot. Pornind de la un fapt concret, absolut despre tot, pentru că însăși natura omenească, fără vreun adaos de mare senzațional specific genului, oferă suficiente teme și posibilități de investigație.

— CARE CREDEȚI CĂ ESTE ROLUL SENZAȚIONALULUI ÎN ASEMENEA FILME?

VLADIMIR POPESCU-DOREANU:

— Fără îndoială că senzaționalul este necesar. Pînă la un punct. Punctul acela în care el devine efect gratuit, goană după senzații, laț de prins spectatorul și tras în sală. Nu înspre acet gen mă simt eu atras. Îmi plac mai degrabă filmele cu profundă gîndire și acțiuni desfășurate pe mai multe planuri. Cu înțelesuri ascunse care se lasă greu descifrate, cu analiză psihologică nu numai a personajelor, dar și a situațiilor în care acționează.

ALEXANDRU BOIANGIU:

— Senzaționalul filmului polițist răspunde de fapt nevoii de senzațional care există în oameni. Cele mai interesante, cele mai citite materiale dintr-un ziar, sînt faptele diverse, întîmplările din lume. Există în om o nevoie firească de a ști ce se întîmplă, de a participa la ceea ce se întîmplă. În timpul inundațiilor din Italia toată lumea nu vorbea decît despre asta, toată lumea își imagina întîmplările de acolo și fiecare, sînt convins, își proiecta «filmul său». Există și o latură a senzaționalului bazat pe violență care răspunde și ea nevoii de violență din om. Violență care există în om, alături de aspirațiile sale cele mai frumoase. Depinde pe care dintre fețele senzaționalului mergi atunci cînd pornești la construirea unui film polițist. Depinde ce vrei să faci din el: un film polițist cinstit sau comerț cu senzații.

— DAR CE SE CHEAMĂ FILM POLIȚIST CINSTIT? EXISTĂ FORMULE. ÎN CARE DINTRE ELE VĂ ÎNCADRAȚI?

VLADIMIR POPESCU-DOREANU:

— Sînt, cu totul, cam opt formule, bineînțeles cu variantele lor, care au fost de prea multe ori exemplificate, practic, pe ecranele noastre, pentru ca să le mai enumăr aici. Mai există și parodia polițistă care le amestecă pe toate în scopul de a vinde filmul cît mai bine. Personal, optez pentru filmul polițist psihologic de care vorbeam mai înainte. Pentru filmul care obligă la gîndire și care «gîndește» în același timp asupra a ceea ce spune.

ALEXANDRU BOIANGIU:

— Formule există chiar foarte multe. În mare însă filmul polițist de azi merge pe două tipare: cel american, construit pe suspense și întîmplări îmbibate de tragism, cu o ambianță de apocalips psihologic — al cărui maestru este Hitchcock — și tiparul european născut în Franța, temperat de puțin umor, de puțin zîmbet. În ceea ce mă privește — poate pentru că trăiesc în Europa — îmi convine mai degrabă formula europeană. Dacă ar fi vorba de o altă temă decît aceea pe care o abordez în «Maiorul și moartea», aș căuta hazul cu lumînarea. Ceea ce vreau de la acest film însă este ca el să fie cît mai aproape de ancheta pe viu. Nu țin să fac ciné-vérité, ci să aplic filmului artistic, ceea ce am învățat la «Sahia» făcînd anchete.

EPILOG

A IEȘIT LA IVEALĂ ÎN CURSUL TUTUROR DISCUȚIILOR PURTATE ÎN CADRUL ACESTUI «PANORAMIC» UN PUNCT NOU DE VEDERE ASUPRA RELAȚIEI SCENARIST-REGIZOR, ASUPRA NOȚIUNII DE COLABORARE ÎNTRE SCENARIST ȘI REGIZOR LA REALIZAREA UNUI FILM. SCENARIȘTII OBIȘNUIAU SĂ SPUNĂ: «DACĂ FILMUL IESE BINE, E MERITUL REGIZORULUI. DACĂ IESE PROST E VINA SCENARISTULUI». E O BUTADĂ CARE A CIRCULAT ANI DE-A RÎNDUL PRIN STUDIO FĂRĂ CA CINEVA SĂ OBSERVE CĂ, UNEORI, ÎNTR-ADEVĂR SCENARISTUL AVEA PARTEA SA DE VINĂ. ANI DE ZILE S-A LUCRAT PE PRINCIPIUL: «NU MĂ AMESTEC, E FILMUL LUI». EL, FIIND REGIZORUL. UN PRINCIPIU NU ȘTIU CÎT DE BUN SAU DE PROST PENTRU ALTE CINEMATOGRAFII, ÎN CEEA CE NE PRIVEȘTE ÎNSĂ, SUSPECTAT ȘI EL DE VINOVĂȚIE ÎN CAZUL NEREUȘITEI UNUI FILM. ȘI IATĂ CĂ ACEST PRINCIPIU E PE CALE DE DISPARIȚIE. IURIE DARIE SPUNE: «PREZENȚA PERMANENTĂ PE PLATOU A SCENARISTULUI IOAN GRIGORESCU ADUCE ÎN ECHIPĂ UN PLUS DE ÎNCREDERE». ALEXANDRU ANDRIȚOIU SPUNE: «SCENARISTUL NU TREBUIE SĂ STEA ACASĂ. LOCUL LUI E PE PLATOUL DE FILMARE». ION BĂIEȘU FACE CE FACE ȘI SE AFLĂ LA BUFTEA, PE PLATOU, LA «MAIORUL ȘI MOARTEA». LA FEL DIMOS RENDIS, SCENARISTUL «AMPRENTEI». S-AR PUTEA CA PESTE UN TIMP — TIMPUL ACELA NECESAR UNEI EXPERIENȚE — SĂ SE GĂSEASCĂ ALTE MODALITĂȚI DE COLABORARE. DEOCAMDATĂ ÎNSĂ PREZENȚA SCENARISTULUI PE PLATOU, PARTICIPAREA LUI, PE CÎT SE POATE DE FIECARE ZI, LA PLĂSMUIREA FILMULUI, ESTE UN BUN CÎȘTIGAT.

Panoramicul peste platourile românești de EVA SÎRBU foto A. MIHAILOPOL





ULTIMII PREMIANȚI

Georges Auric, președintele Academiei franceze de cinema a remis Stelele de cristal celor mai buni realizatori și actori francezi și străini. Iată laureații: Alain Resnais (regizor — «Războiul s-a sfîrșit»), Milos Forman — (regizor — «Dragostea unei fete blonde»), Brigitte Bardot («Viva Maria»), Vivian Leigh și Oscar Werner («Corabia nebunilor» — film realizat de Stanley Kramer), Yves Montand («Războiul s-a sfîrșit»).

●

Premiul Femina pe anul 1966 a fost decernat, la Bruxelles, filmului «El Greco» (rulează și pe ecranele noastre) realizat de italianul Luciano Salce. Turnat în întregime în Spania, lucrarea descrie viața marelui pictor cretan Domenico Theotocopuli, supranumit de spaniolii printre care a trăit și care l-au adoptat, El Greco, adică grecul. În rolul titular actorul american Mel Ferrer, căruia îi dă replica Rosanna Schiaffino.

●

Festivalul de la Salonic s-a încheiat cu decernarea premiului I filmului francez «Războiul s-a sfîrșit» al regizorului Alain Resnais. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină a fost obținut de actorul Per Oscarsson pentru rolul din filmul «Foamea» (Danemarca), iar cea mai bună actriță a fost decretată Gunnel Lindblom pentru rolul din filmul «Dansul eroului» (Olanda). Premiul pentru regie a fost acordat regizorului sovietic Paradjanov.

●

În «Viva Maria» au jucat și Brigitte Bardot și Jeanne Moreau. Dar numai Brigitte Bardot a primit «Steaua de cristal» pentru cea mai bună interpretare feminină pe anul 1966.



SHIRLEY MACLAINE VA APARE ÎNTR-O NOUĂ COMEDIE MUZICALĂ: «DULCEA CARITATE.»

ÎN CURÎND PE ECRANELE LUMII



MYLÈNE DEMONGEOT VA FI VEDETA UNUI NOU FANTÔMAS

SOARELE RĂSARE LA APUS

Claude Lelouch, laureatul Marelui Premiu de la Cannes—1966 pentru «Un bărbat și o femeie», a plecat în Brazilia ca să repereze exterioarele noului său film, «Soarele răsare la apus», povestea unui om care colindă America de Sud în căutarea unor refugiați naziști care i-au ucis părinții în 1940. Se pare că regiunile alese de Lelouch se bucură de peisaje extraordinare pe care nici un aparat de filmat nu le-a înregistrat vreodată.

*

CERC VICIOS

«Sweet charity» este o comedie muzicală cîntată și dansată de Gwen Verdon cu un imens succes pe Broadway de mai bine de 2 ani. Drept care Hollywood-ul a decis s-o transpună pe ecran cu Shirley MacLaine în rolul principal. Numai că «Dulce caritate» este deja adaptarea unui film de Federico Fellini, «Nopțile Cabiriei», în care, după cum se știe, joacă Giulietta Masina. Pe bună dreptate se întreabă cronicarii de specialitate, «pe cînd o comedie muzicală — pentru scenă — adaptată după filmul în care va apare Shirley MacLaine?»

*

FANTÔMAS ȘI FANTOMELE

A început turnarea celui de al treilea «Fantômas» sub direcția de scenă a lui André Hunebelle. Evident Jean Marais, Louis de Funès și Mylène Demongeot, scăpați teferi din primele două serii, fac parte din distribuție. «Stilul noului film, a declarat scenaristul Jean Halain, se va deosebi de cele precedente. De data asta Fantômas a devenit un soi de perceptor care pune bir pe toate persoanele bogate și chiar pe hoții prea norocoși. El inventă un impozit pentru dreptul de a trăi». Locul acțiunii: castelul unui lord scoțian, Rashley, unul dintre cei mai bogați oameni din lume. Numai că acest superb castel este bîntuit de fantome, iar soția lordului se îndeletnicește cu... spiritismul. Un film fără urmările obișnuite și mai aproape de stilul Fantômasului tradițional, așa cum l-a conceput autorul său, scriitorul Marcel Allain.

*

DUPĂ CĂDERE

După filmul «Marele premiu» realizat în interpretarea lui Yves Montand, regizorul John Frankenheimer se pregătește să transpună pe ecran piesa lui Arthur Miller, «După cădere». Jack Lemmon va întruchipa pe eroul ce poate fi identificat cu Miller, iar personajul «Marilyn» va regăsi aceeași interpretare ca în teatru (pe Broadway piesa a fost pusă în scenă de Elia Kazan) actrița: Judi West.

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA ALBERT CERVONI

PARIS



SĂ FIM OPTIMIȘTI, DAR SĂ NU PIERDEM DIN VEDERE REALITATEA

Francezii n-au de ce să fie prea optimiști în această stagiune cinematografică. Tot ceea ce ar putea fi mai interesant și ar satisface gustul cinefililor se datorează fie filmelor străine, fie reluării clasicilor francezi. La care se mai adaugă, din fericire, o capodoperă de Stroheim și o capodoperă de Eisenstein, respectiv «Hrăpăreții» și «Octombrie». Succesul de care se bucură aceste filme ilustrează schimbările în bine care s-au produs în comportarea publicului francez, ca rezultat a douăzeci de ani de acțiune perseverentă dusă de cinecluburi, după reînființarea și creșterea lor ca număr, din 1944 și pînă astăzi. Un public în fața căruia poți proiecta — și este chiar rentabil — (iar într-o cinematografie de structură capitalistă acest lucru este de o importanță crucială) opere clasice chiar și într-un circuit comercial, nu numai în cadrul organizațiilor culturale sau cinematecilor. Se descoperă — sau se redescoperă — astfel opere originale ca de pildă o veche comedie a americanului Mac Carey sau «Bestia umană» a lui Jean Renoir, care a marcat, alături de alte cîteva filme, intrarea cinematografiei franceze pe arena internațională. «Bestia umană» reprezintă de asemeni, o dată cu apariția lui Jean Gabin, o nouă concepție despre vedetă: în locul creaturilor mitice și aproape supraomenești ca Henri Garat de pildă, a cărui mașină avea un volan de aur, în locul Gretei Garbo sau a Marlenei Dietrich, «vampe», «staruri», monștri sacri înălțați mult deasupra muritorilor de rînd, apare un actor ales parcă la întîmplare din rîndul spectatorilor, semănîndu-le leit. Dar cel mai mare actor din «Bestia umană» rămîne probabil Renoir însuși, într-un surprinzător rol de braconier suspectat pe nedrept de a fi ucis.

Aceste reluări sau descoperirea cinematografiilor străine într-o reală renaștere (e vorba de cinematografiile cehoslovacă, ungară, engleză, aceasta din urmă cu două recente filme de Karel Reisz) prilejuiesc cum spuneam o mare satisfacție publicului spectator, dar scot în evidență carențele actualei cinematografii franceze. Decepțiile se succed. În primele rînduri ale acestor deziluzii se situează, după părerea mea, «Fahrenheit 451» de François Truffaut și «Creaturile» de Agnès Varda, două filme de la care, ținînd seama de reușitele precedente ale autorilor lor, ne putem aștepta la mult mai mult.

FAHRENHEIT 451

Este fără îndoială un film bogat în intenții generoase, de o mare sensibilitate dar și, cred eu, de o mare confuzie de idei. Truffaut își propune o simpatică punere în gardă împotriva dușmanilor culturii, împotriva celor care ard cărțile într-un univers futurist imaginat de autor, în care eroii ard pe rug, laolaltă și deopotrivă, pe Marx, operele poetice și romanele. Dar Truffaut comite două greșeli. Prima, vizînd să universalizeze punerea în gardă pe care vrea s-o exprime, îl duce la abstractizare: totul se petrece într-un univers nelocalizat ale cărui structuri fundamentale nu ne sînt dezvăluite. Numeroase aparențe fac ca acest univers să pară contemporan, lumea de mîine sau de poimîine, dacă nu chiar cea de azi. Dar care este această lume? Nimic din film nu ne face s-o ghicim. De unde o impresie de vag, de inconsistență regretabilă. Pe de altă parte, Truffaut pare să fi confundat pericolul ce paște cultura cu anumite vehicule materiale ale culturii. Culturii scrise pe care ne-o înfățișează profanată, hărțuită de inamicii culturii, el opune prea mecanic ceea ce i se pare a fi anticultura, adică ecranele televizoarelor în apartamentele acelui viitor nu prea îndepărtat. Este neîndoios că felul în care se face cultură la televiziune este adesea contestabil, sîntem primii care s-o recunoaștem, dar e totuși neplăcut să-l vezi pe Truffaut ridicîndu-se împotriva acestor mijloace — necesare — de culturalizare a maselor, fără a opune o apreciere critică sau mai complexă a valorilor, a semnificațiilor pe care le pot conține aceste metode de exprimare.

Acestea fiind zise, filmul are cîteva momente foarte bune, mai ales emoția care ni se transmite în final, cînd «oamenii-cărți», refugiați în păduri, recită cărțile pe care le învățaseră pe dinafară în credința lor fantastică în cultură, apărînd-o împotriva tuturor ostracismelor, a tuturor represiunilor și a vandalismelor.

CREATURILE

Simt nevoia să fiu mai puțin nuanțat atunci cînd mă refer la «Creaturile». Pentru că mi se pare că eșecul Agnèsei Varda este aici total. «Cléo de la 5 la 7» era o reușită emoționantă, un film de o mare sensibilitate și de o sensibilitate specific feminină. «Fericirea», destul de discutabil în descrierea micilor artizani din periferia pariziană, era măcar un admirabil film impresionist prin utilizarea exemplară a culorii. De data asta însă nu mai avem de-a face decît cu un film extrem de pretențios, vrînd să redea intimitatea, interiorizarea psihologică a unui scriitor în plină muncă de creație, printr-o ilustrare al cărei simplism metodologic este cel puțin descum-

pănitor. Să fie oare furios eroul acestui film? Imaginea e trasă în tonuri roşii. Să fie îndrăgostit? Imaginea abundă în rozuri. Rămîi cu gura căscată în faţa primitivismului unor atare procedee, în faţa suficientei agresive, a pretenţiei de originalitate. In sfîrşit, pentru a ne tempera pesimismul cu privire la exprimarea cinematografică franceză, trebuie să recunoaştem că mai sînt cîteva filme încă inedite, care promit. «Inimile neprihănite» al lui Edouard Luntz, de pildă, este o pledoarie generoasă, poate puţin cam predispusă la sentimentalism, dar adeseori înduioşătoare ca sinceritate şi adevărată prietenie faţă de tineret, o pledoarie pentru tinerele generaţii care, înfruntînd în «marile adunări» suburbane o societate căreia nu-i pasă de ei, care nu le organizează nici educaţia, nici existenţa lor profesională, nici concediile în condiţii mulţumitoare şi îi lasă în voia soartei. Ar trebui, poate, să aşteptăm cu multă încredere şi cele două filme pe care Godard le turnează simultan. Unul din ele pune degetul pe o rană a cărei extindere pare, din păcate, să cuprindă şi acele «mari adunări» de care pomeneam mai sus. Este vorba de prostituţia clandestină, prostituţia la domiciliu, care este efectul datoriilor impuse de sistemul, din ce în ce mai dezvoltat, al vînzărilor în rate, un sistem inspirat de cel american, care creează mai mult sau mai puţin artificial, prin intermediul publicităţii, ideea unor necesităţi, fără a furniza în acelaşi timp şi posibilitatea de a le satisface. Este un subiect grav, un subiect important şi Godard a înţeles acest lucru.

AURUL ŞI PLUMBUL

Aş vrea în încheiere să evoc un film ceva mai vechi dar care, vai! în Franţa a avut o carieră destul de limitată. Mă refer la «Aurul şi plumbul» lui Alain Cuniot, compus aproape în întregime dintr-o suită de interviuri foarte revelatoare despre viaţa francezilor în 1965. O bătrînă ducîndu-şi, cum poate, zilele din veniturile-i foarte şubrede, un istoric care se întreabă ce rol are violenţa în istorie, un muncitor care vorbeşte despre munca lui şi despre accesul său la cultură. Un singur episod este mai puţin reuşit şi chiar destul de derutant, acela în care Cuniot, după ce şi-a descris personajele simpatice lui prin metoda filmării directe şi a ciné-vérité-ului, recurge la punerea în scenă pentru abordarea mediilor burgheze care îi sînt profund antipatice. Această optică socială este departe de a ne displace, dar procesul de expunere distruge unitatea de stil şi pînă la urmă ne apare extravagant.



GODARD TURNEAZĂ ACUM SIMULTAN FILMELE: «MADE IN U.S.A.» (CU ANNA KARINA) ŞI «DOUĂ SAU TREI LUCRURI PE CARE LE ŞTIU DESPRE EA» (CU MARINA VLADY, DAR «EA» DIN TITLU NU ESTE MARINA VLADY, CI METROPOLA PARIS).



«BESTIA UMANĂ» REPREZINTĂ ÎN ISTORIA CINEMATOGRAFICĂ UN MOMENT CRUCIAL PENTRU CĂ O DATĂ CU APARIŢIA LUI JEAN GABIN PĂTRUNDE O NOUĂ CONCEPŢIE DESPRE VEDETĂ. ÎN LOCUL CREATURILOR MITICE, APARE UN ACTOR ALES PARCĂ LA ÎNTÎMPLARE DIN RÎNDUL SPECTATORILOR, UN ACTOR CARE LE SEAMĂNĂ LEIT...

FILMUL «AURUL ŞI PLUMBUL» DE ALAIN CUNOIT ESTE COMPUS APROAPE ÎN ÎNTREGIME DINTR-O SUITĂ DE INTERVIURI REVELATOARE PENTRU VIAŢA FRANCEZILOR ÎN 1965.



INTERVIU CU LEUL DE AUR

ROMA



PONTECORVO ȘI „BĂTĂLIA PENTRU ALGER"

de MANUELA GHEORGHIU

ANUL ACESTA MULT RÎVNITUL LEU DE AUR AL FESTIVALULUI DE LA VENEȚIA A REVENIT REGIZORULUI GILLO PONTECORVO PENTRU «LA BATAGLIA DI ALGERI». MERGÎND PE LINIA DESCHISĂ DE ROSSELLINI CU «ROMA, CITTA APERTA» ȘI CONTINUATĂ DE NANNY LOY CU «CELE PATRU ZILE ALE ORAȘULUI NEAPOLE», PONTECORVO A RECONSTITUIT ÎN «BĂTĂLIA PENTRU ALGER» EVENIMENTELE PETRECUTE ÎN ORAȘUL ALGER ÎN PERIOADA DINTRE 1954 ȘI 1962

Foarte bronzat, gesticulînd tot timpul, Pontecorvo nu arată de loc cei 45 de ani împliniți de curînd. Poate că pare mult mai tînăr și din cauza ochilor intens albaștri, migdalați ca de pisică siameză dar foarte calzi, care contrastează violent cu arămiul feței și cu părul negru cîrlionțat. La Lido di Venezia, cu un teanc de ziare sub braț și cu un pulover aruncat pe spate, Pontecorvo părea înzestrat cu darul ubicuității înseninînd atmosfera cu zîmbetul și glumele lui. Convorbirea avută cu el, cu o zi înainte de anunțarea palmaresului, s-a desfășurat pe terasa micului bar de lîngă palatul Festivalului.

— Este binecunoscută meticulozitatea cu care pregătiți fiecare film. Totuși de la Kapó la «La bataglia di Algeri» au trecut aproape șase ani. De ce o pauză atît de lungă?

— Sînt foarte indecis, sau mai precis mi-e greu să găsesc o idee de scenariu care să-mi pară foarte sigură. Acesta e motivul pentru care de la Kapó și pînă acum am refuzat 32 de propuneri, dintre care cinci făcute de Casa Columbia. În așteptarea subiectului în care să am deplină încredere am preferat să lucrez ca scenarist la filmele altora.

— De unde a pornit ideea de a face acest film?

— Mi-a fost propusă de romancierul Franco Solinas, cu care colaborasem deja la primul meu lung metraj «Marea stradă albastră» — ecranizare a unui roman de-al său. De adoptat am adoptat-o cu entuziasm pentru că în general îmi place tot ceea ce permite exprimarea emoționantă, umană, a unor sentimente colective.

— Care este, în două cuvinte, esența filmului?

— Am urmărit să arătăm cum izbucnește și cum se desfășoară o guerilla, cu toate aspectele eroice, tragice, crude uneori, pe care le implică ea de ambele părți ale baricadei. «La bataglia di Algeri» este în același timp un omagiu adus obstinației, voinței disperate a unui întreg popor de a-și cuceri libertatea. Dacă n-ar fi existat acel atît de celebru film al lui Griffith intitulat «Nașterea unei națiuni», filmul meu ar fi avut același titlu. Pentru că în fond acesta este sensul lui. Am intenționat să arăt că procesul istoric săvîrșit de poporul algerian nu putea fi oprit. În nici un caz însă nu am vrut ca filmul să fie un proces făcut vreunei națiuni sau alteia, ci un vehement act de acuzare la adresa colonialismului, violenței și războiului, atît de absurde și inumane în epoca noastră.

— Turnînd filmul la fața locului ați petrecut cinci luni în Algeria. Care e prima impresie de ansamblu pe care v-a făcut-o această țară?

— Cu mult înainte de a începe filmările efective am fost de nenumărate ori în Alger pentru a aduna informații și documente asupra desfășurării exacte a evenimentelor. Am cercetat toate arhivele și bibliotecile și, evident, am strîns mărturii de la sute de persoane. În urma contactului direct cu algerienii cred că ceea ce m-a frapat în primul rînd a fost uimitoarea similitudine dintre aceștia și populația din sudul Italiei și Franței. Au același spirit viu — dublat în mod paradoxal de o anume doză de încetineală și dezordine — dar mai ales o extraordinară capacitate de entuziasm, de dăruire sufletească unei cauze generale.

— Filmul dumneavoastră nu are un erou principal, sau mai bine zis are unul cu milioane de chipuri: poporul algerian. Totuși, în desfășurarea acțiunii se reliefează cîteva tipuri. Cine sînt interpreții lor?

— În mod deliberat scenariul a fost conceput fără personaje centrale, pentru ca tensiunea filmului să nu fie legată de soarta unor eroi, ci de emoțiile și durerile, de viața colectivității. Din cele 138 de roluri doar unul singur, cel al colonelului Mathieu, șeful parașutiștilor francezi e interpretat de un actor profesionist, restul fiind încredințate localnicilor. Un detaliu emoționant. Personajul Yacef, unul dintre conducătorii F.N.L. este jucat de el însuși. Cum anume? Yacef Saadi, în timpul războiului unul dintre cei mai iubiți șefi ai FNL-ului, actualmente președinte al studiourilor Casbah-Film, a acceptat să retrăiască în fața aparatului de filmat momentele exaltante ale bătăliei pentru libertate.

— Imaginea semnată de Marcello Gatti («Cele 4 zile ale orașului Neapole») este realizată într-o asemenea manieră încît filmul pare făcut din reunirea unor fragmente vechi de actualități.

— Și totuși n-am folosit nici un singur metru de film vechi. Totul a fost reconstituit pînă la cele mai mici detalii. De comun acord cu Gatti, am considerat că o imagine care să dea impresia de peliculă veche, uzată va spori impresia de veridicitate și autenticitate, dînd spectatorului senzația că asistă la imagini luate pe viu, chiar în focul desfășurării evenimentelor.

— Din genericul filmului aflăm că ați colaborat și la muzică.

— Într-o oarecare măsură muzica este mon violon d'Ingres, așa încît am colaborat întotdeauna la muzica filmelor mele. În general dau temele, ideile principale, lăsînd dezvoltarea și rezolvarea lor în seama compozitorului. În cazul acestui film, împreună cu Enrico Morricone, am căutat să reelaborăm cîteva motive ale muzicii arabe tradiționale, păstrînd unele componente religioase ale ei pentru a accentua gravitatea disperată a anumitor momente, pentru a spori forța incisivă a imaginii.

— În general s-a spus despre dumneavoastră că ați fi un continuator al tradiției neorealiste. Sînteți de acord?

— E destul de greu de pus o etichetă activității oricărui regizor. În ceea ce mă privește este normal ca după 15 ani de experiență cinematografică în Italia să se manifeste în activitatea mea o anume influență, deși filtrată, aș îndrăzni să spun chiar decantată a neorealismului. Dar nu sînt eu cel ce susține aceste lucruri, ci gazetarii. Personal n-am urmărit niciodată să fac filme neorealiste. Dar avînd o mare pasiune pentru realitate — nu există nimic mai exaltant decît faptul de a o putea descrie — am căutat întotdeauna să mă apropii cît mai mult de ea și poate că aceasta este calea pe care m-am înrudit cu neorealiștii.

— Ce proiecte de viitor aveți?

— Mi-ar place grozav de mult să realizez, mergînd pe aceeași linie ca și «La bataglia di Algeri», un film despre războiul civil din Spania. Am și scris un proiect de scenariu pe care l-am trimis... la București. Aș fi foarte interesat să lucrez într-o producție cu România.

— Aceasta pare să fie un proiect de lungă respirație. Pînă la realizarea lui nu aveți un altul mai imediat?

— Mă pregătesc să încep turnarea unui nou film, al cărui titlu nu e încă definitivat. Deși va fi un film despre «spațiul interior» al omului, nu-l voi realiza cu mijloace avangardiste, ci profund realiste. Este povestea complicată a experiențelor unui doctor care timp de patru duminici la rînd reușește — grație unor substanțe farmaceutice preparate de el (experiența este de ordin pozitiv și nu negativ ca cea a stupefiantelor) — să dizolve «crusta» protectoare, existentă deși invizibilă, pe care orice om și-o tot îngroașă zi de zi de la naștere pînă în clipa morții. Această carapace, care limitează personalitatea omului, îl apără de lumea exterioară făcîndu-l însă în același timp profund nefericit. Dizolvarea acestei cruste provoacă eroului meu timp de cîteva clipe o senzație de extraordinară fericire, dar numai timp de cîteva clipe pentru că... dar asta veți afla cînd veți vedea filmul.



GILLO PONTECORVO: «DIN CELE 138 DE ROLURI ÎN «FILMUL BĂTĂLIA PENTRU ALGER» DOAR UNUL SINGUR, CEL AL COLONELULUI FRANCEZ MATHIEU, E INTERPRETAT DE UN ACTOR PROFESIONIST. RESTUL A FOST ÎNCREDINȚAT LOCALNICILOR»

micromonografie

LUCHINO VISCONTI

de RADU COSAȘU



BIO-FILMOGRAFIE

2 noiembrie 1906 — Luchino Visconti se naște la Milano, fiu al lui Giuseppe Visconti, duce de Modrone; la 18 ani fuge de-acasă și după terminarea școlii de cavalerie, timp de 5 ani, se dedică creșterii cailor din herghelia familiei. Ultima pasiune de aristocrat.

1936 — părăsește Italia fascistă și pleacă la Paris unde lucrează ca asistent și costumier al lui Jean Renoir. «Hotărît că șederea mea în Franța și apropierea de un om ca Renoir mi-au deschis ochii asupra multor lucruri. Am înțeles că cinematograful poate fi un mijloc de a te apropia de anumite adevăruri de care eram departe, mai ales în Italia. Grupul lui Renoir era net de stînga... Am aderat la toate ideile lui, la toate principiile estetice și nu numai estetice, dar și la cele politice... Veneam dintr-o țară fascistă, unde nu puteai afla nimic, nu puteai citi, cunoaște... Am suferit un șoc.»

1940 — În Italia se constituie o puternică rezistență intelectuală antifascistă, care îl orientează imediat pe Visconti. Cinematograful italian e covîrșit de mediocritate, de provincialism, de producțiile propagandei fasciste.

1942 — Visconti realizează «Ossessione» (Obsesia). Interpreți: Clara Calamai, Massimo Girotti. Povestea de dragoste dintre un șomer și o proprietăreasă de birt, căsătorită cu un soț detestabil. Atrași pătimaș unul spre altul, cei doi îndrăgostiți ucid soțul, caută o vreme să ascundă crima, dar nu izbutesc să reziste coșmarului. Se despart, se regăsesc, totuși nu vor putea scăpa de hăituiala poliției. Filmul are la bază un roman american; influența școlii realiste franceze de cinema se resimte puternic. Dar după montajul primelor scene, Mario Serandrei, monteurul, îi scrie lui Visconti: «Văd prima oară un asemenea gen de cinema pe care l-aș numi neorealist». E primul film care mărturisește criza socială a Italiei, prima operă neorealistă, cu mari consecințe pentru destinul filmului italian, pe toate planurile esteticii cinematografice. Filmul e maltratat de cenzură, boicotat în sălile de cinema, reacțiunea îl atacă furibund, ministrul culturii îl acuză ▶

Arta lui Visconti e greu de închis într-o formulă. Observația poate apare formală și complezentă, dacă ne gîndim la claritatea temelor preferate, la «monotonia» obsesiilor sale artistice, la încăpățînarea cu care regizorul s-a baricadat în mesajul său. Încăpățînarea aceasta se mai numește consecvență, iar consecvența marchează de multe ori nu numai un caracter puternic, ci și o operă superioară. Primul său film «Ossessione» a rămas — ca ton, substanță pasională și credință estetică — obsesia întregii sale opere cinematografice. Și totuși, arta lui Visconti — în pofida acestei «limpezimi» avantajoase — nu e comodă. Visconti e clar, dar deloc comod. Încă din'49, după «Pămîntul se cutremură», Antonioni atrăgea atenția: «Am fi mondeni, dacă l-am reduce pe Visconti la violența evidentă a artei sale». Alți cercetători ne pun în gardă cu privire la tentația facilă de «a-l închide în social». Pentru un critic francez prestigios, Visconti e «primul regizor care a reabilitat în sensul cel mai nobil melodrama în cinema», pentru mulți — Visconti e un tragic. La noi, în lipsa unor studii serioase, oameni serioși îl consideră «cel mai bun ecranizator» și personal — în momentele cînd scap de sub fascinația sa — gîndesc la rece că filmele lui constituie cel mai acceptabil modus vivendi al literaturii și teatrului în cinema. Dar poate fi discutat Visconti la rece? Atîtea studii și monografii ne spun că da. Dar cinematograful e arta în care o singură privire — adevărată — distruge un sistem lung de idei și argumente. Mi-e suficient să o revăd pe Clara Calamai în antologica scenă a «Obsesiei» așezîndu-se la masa de bucătărie pe care se îngrămădește vesela murdară, deschizînd un ziar și începînd să mănînce — ca toate formulele paradoxale, elegante și simplificatoare să-mi dispară din minte și să mă las dus de fluxul negru al pasiunii viscontiene. Numai că operele mari scapă formulelor.

FOCARUL OPEREI: PASIUNEA

In centrul operei sale — de oriunde am privi, de la orice film am porni spre alt film — stă atotfascinantă pasiunea; incendiile ei; focul nostru etern. Oameni reci, neutri, indiferenți, neangajați nu există la Visconti, așa cum nu vei găsi proști în romanele lui Malraux. Nu s-ar putea spune că artistul face un studiu al pasiunilor omenești, o monografie sistematică a lor, cu acea vocație balzaciană de a inventaria și cataloga definitiv «comedia umană». De Balzac, de realismul secolului XIX (mai ales de realismul italian al acestui secol) îl leagă altceva: voluptatea reconstituirii realului, puterea descriptivă în subiect și mai cu seamă în decor, cultul obiectului și al relației lui definitorii cu omul, relație esențială în cinema. Definind stilul lui Visconti, un fin teoretician francez ca Doniol-Valcroze susținea că puține filme pot fi opuse «Obsesiei» pe planul valorificării ființei umane prin obiect și a obiectului prin om. Fără a cădea în descripție rece, de anatomist — Visconti nu e atît prozator, cît dramaturg — pasiunile viscontiene nu pierd nimic dacă le vom numi lapidar și simplu: dragostea și demnitatea, cum le numesc toți marii poeți care, aici, evită a se juca de-a cuvîntul subțire și nesigur. Ele erup, incandescente, explozive, majestuoase ca întinderile de lavă — spectacolul dezlănțuirii lor fiind mai important pentru regizor decît analiza sau disecția clasic-moralistă. Un vis mărturisit îl duce spre Shakespeare, acolo unde pasiunea șterge contururile caracterelor, în conflicte exasperate pînă la anormal. «Exasperarea conflictelor? Dar asta-i datoria artei», susține Visconti. Un temperament latin îl aduce însă lîngă Stendhal — nu în răceala tratării, desigur, ci în tentativa de a descoperi în întunericul patimii și orgoliilor, în convulsiile lor, marele drum al omului spre libertate. Nici o poveste de dragoste viscontiană — și toate filmele lui sînt povești de dragoste — nu poate fi gîndită în afara libertății. Legătura aceasta permanentă dintre amor și eliberarea spirituală și socială; racordarea pasiunilor individuale la sistemul marilor ten-

BIO-FILMOGRAFIE

pe Visconti, public, că ar fi un degenerat. «Obsesia» a fost însă o scînteie într-o şură de paie...» (Visconti). «Unul din filmele care nu îmbătrînesc...» (Antonioni).

1943 — Armistiţiul, înfrîngerea Italiei fasciste.

1945—1947 — Visconti face regie de teatru; pune în scenă 11 piese de autori francezi şi americani (Cocteau, Anouilh, Sartre, Williams, Caldwell etc), aproape toţi necunoscuţi publicului italian. O reînnoire nu numai a repertoriului, ci şi a regiei de teatru, aliind savant principiile lui Stanislavski cu lecţiile teatrului francez şi american.

1948 — «La Terra trema» («Pămîntul se cutremură»), un episod din viaţa pescarilor crunt exploataţi în sudul Italiei, jucat chiar de pescarii din satul Aci Trezza. Film-document, de superbă forţă poetică şi plastică — «cea mai strălucită realizare a lui Visconti» după părerea multora, «capodoperă încă nedepăşită de vreun alt film italian» (Giuseppe Ferrara). Mare eşec financiar.

1951 — «Bellissima» («Cea mai frumoasă»). Interpretă: Anna Magnani. Peripeţiile unei femei simple, obsedată de dorinţa de a-şi lansa fetiţa în lumea filmului.

1952 — Refluxul neorealismului. Visconti, De Sica, Lizzani sînt ostracizaţi, atît politic cît şi artistic, de forurile guvernamentale iritate de «criticismul» curentului. După «Umberto D.», responsabilul politicii cinematografice, Andreotti, îi atrage atenţia lui De Sica, într-o scrisoare deschisă, «să nu uite niciodată obligaţia elementară a unui optimism sănătos şi constructiv.»

1954 — Visconti realizează «Senso». Interpreţi: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti. Un episod dramatic în Italia anului 1866, cînd patrioţii se ridică împotriva ocupaţiei austriace. Povestea de dragoste dintre o contesă italiană, simpatizantă a luptei patrioţilor, şi un ofiţer austriac chemat să reprime mişcarea. Film care marchează trecerea lui Visconti de la neorealism («neorealismul a luat sfîrşit cu «Pămîntul se cutremură») la un aşa-zis «realism liric», avînd ca suport un dialog cu cultura, cu tradiţia italiană a spectacolului liric. În locul subiectelor contemporane, Visconti încearcă un drum ocolit — cel al contemporanizării subiectelor din trecut. Cu toată somptuozitatea spectacolului, critica vede în «Senso» începutul unei crize în

siuni istorice; viziunea omului la răscrucea dintre propriul destin şi destinele epocii — toate acestea Visconti le-a asimilat de la acela care a avut curajul să subintituleze unul din cele mai frumoase romane de dragoste ale lumii, «Roşu şi negru» — «Cronică a secolului 19». «Obsesia», «Pămîntul se cutremură», «Rocco» se pot subintitula liniştit «Cronici italiene», în buna tradiţie a lui Stendhal care cerea artei să asalteze «eternul» pe calea ocolită a răsfrîngerii concretului istoric în concretul psihologic. Pasiunea pentru concreteţea istoriei îl diferenţiază (nu ca valoare) de Antonioni cel atît de tendenţios asocial («universul lui Antonioni nu mă interesează în mod deosebit...») cît şi de mesianismul patetic al lui Fellini («Mi-e foarte greu să mişc camera ca el...»). A-l apropia de Dostoievski — cum încearcă cu toată prudenţa un critic italian — e însă abuziv. Stendhalismul său îl scoate din zonele declarate ale metafizicii, mistica nu e vocaţia lui Visconti, fascinaţia exercitată asupra sa de un personaj chiar de dimensiunile «Idiotului» e un argument exterior. Ratarea «Nopţilor albe» e o mărturie incontestabilă a neaderenţei în substanţă la universul marelui rus. «Istoria e dumnezeul lui Visconti» — după cum spune Renzo Renzi. Prea bine. Dar pentru mulţi atei şi artişti — mai mult atei decît artişti — istoria rămîne o retorică, un cuvînt scris cu literă mare.

OBSESIA ISTORIEI

La Visconti lucrurile stau altfel: conceptul filozofic — asimilat pe liniile de forţă ale materialismului dialectic — se transfigurează cu toate mijloacele artei în energie dramatică. Viziunea particulară asupra marilor idei, nu marile idei, dau forţa artiştilor adevăraţi. Adică nu credinţa în dumnezeu, ci arta cu care dumnezeu este adus pe pămînt în dramele lor. Prea legat de om, prea «concret», era imposibil ca Visconti aducînd-o pe pămînturile care se cutremură, să nu dea istoriei un chip pămîntean. Ca şi oamenii lui, istoria — aşa cum o vede el — e în criză violentă, e gravă, pătimaşă, cerîndu-şi cu sălbăticie drepturile, chemînd autoritar să fie înţeleasă. În nici un film al lui Visconti, istoria şi eroul nu sînt în echilibru armonios. Omul lui nu e sub vremi, e un rebel cu asemenea personalitate încît are puterea de a da epocii — intratabilă la alţii — trăsături ale lui, sînge din sîngele lui, printr-o transfuzie subtilă. Nu e o supunere la criza socială, ci un transfer reciproc de criză, de la om la timp, de la timp la om. E ca şi cum în regiunile muntoase, după ce au dat locuitorilor pînă şi culoarea hainelor — munţii ar începe să-şi schimbe culoarea rocilor, luînd din pigmenţii acelor oameni puternici. Italia fascistă, mizeria ei sufletească, nu o mai pot vedea în afara maioului murdar al lui Gino care-şi pune pecetea pe tot începutul «Obsesiei».

VISCONTI ESTE PESIMIST?

De cîte ori se ocupă de altceva decît de acest transfer («Nopţi albe» şi chiar «Bellissima») Visconti e «slab». S-a spus despre el că e un pesimist. «Nu. Doar inteligenţa mea e pesimistă, niciodată voinţa. Cu cît inteligenţa se serveşte de pesimism pentru a sonda pînă în adînc adevărul vieţii, cu atît voinţa se înarmează cu o putere optimistă, revoluţionară». E în mărturisirea aceasta din 1960 — după «Rocco» — toată dialectica marilor lui filme. Guido Aristarco a sesizat cel mai exact: Visconti porneşte întotdeauna de la ceea ce moare — clasele caduce, eredităţile decadente, mediile sociale şi sufleteşti anacronice; în violenţa cu care muribunzii se apără, ca şi în patima cu care cei vii atacă, nesupuşi, se presimte tensiunea unei transformări. Apoi presimţirea devine certitudine şi în cele din urmă fatalitate. Fatalitatea transformărilor — şi nu aceea a destinului orb, lovind implacabil. Pasiunile — susţine Visconti în acord cu moraliştii francezi — sînt date omului pentru a înţelege, pentru a se raţionaliza. Trăind crizele istoriei, oricît de sălbatic ne-ar lovi ea, şi oricît i-am încălca legile, noi — nu avem dreptul să ne îndepărtăm de ea, să evadăm, dimpotrivă, trebuie să ne angajăm — greu, dureros, dar cu aceeaşi patimă — în «morala» ei. Această adeziune la omul nou, ieşit din criză,



«PĂMÎNTUL SE CUTREMURĂ» — CONSTITUIE «O VERITABILĂ RECREARE A REALULUI, FĂRĂ PRECEDENT ÎN ARTA FILMULUI. O REVOLUŢIE APROAPE IMPOSIBIL DE URMAT...»

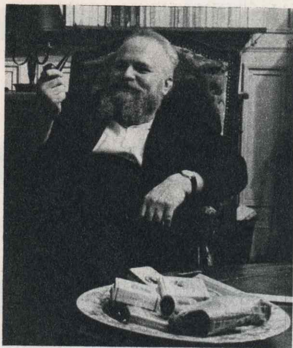
«Ceea ce m-a condus să fac cinema este datoria de a povesti istoriile oamenilor vii: ale oamenilor care trăiesc printre lucruri şi nu lucrurile înseşi. Cinematograful care mă interesează e un cinema antropomorfic.»

«Cheia de boltă a stărilor de suflet, a psihologiilor şi conflictelor e pentru mine preponderent socială, chiar dacă concluziile la care eu ajung sînt doar umane şi privesc doar indivizii.»

«Astăzi, sîntem mai mult în vremea lui Shakespeare, decît în aceea a lui Cehov.»

CLARA CALAMAI — INTERPRETA PRINCIPALĂ A «OBSESIEI», PRIMUL ACTOR CU CARE VISCONTI REALIZEAZĂ «VISUL SĂU CEL MAI ARZĂTOR ÎN ARTA FILMULUI, SARCINA CEA MAI PASIONANTĂ: LUCRUL CU ACTORII».





MASSIMO GIROTTI ÎN OBSESIA. «GESTUL CEL MAI UMIL AL OMULUI, PAŞII SĂI, EZITĂRILE ŞI IMPULSURILE SALE DAU ELE SINGURE POEZIE ŞI VIBRAŢIE LUCRURILOR CARE-L ÎNCONJOARĂ MEDIUL ÎN CARE SE SITUEAZĂ... (VISCONTI)...

«Tinerilor de astăzi (din cinematografia italiană — n.n.) le lipseşte tocmai această angajare morală, această îndrăzneală, acest curaj. Astăzi, eu le-o spun: faceţi-vă prost filmele, dar spuneţi ceva; faceţi-le prost, dar angajaţi-vă în ceva, plătiţi cu fiinţa voastră, fiţi în inima operei voastre. Dar ei le fac bine şi asta nu mă atinge cu nimic, chiar dacă sînt impecabile din punct de vedere tehnic. Oricine poate să realizeze un film bine făcut. Asta nu are importanţă. Nu e greu să ştii să cadrezi o scenă, să ai îndrăzneli baroce: trebuie doar ca în interiorul fiecărei scene să existe ceva.»

VISCONTI ARE OBSESIA UNOR MARI INTERPREŢI ÎN FILMELE SALE. «NU POT FILMA FĂRĂ CLAUDIA CARDINALE». A DECLARAT ÎN PREGĂTIRILE DINAINTEA TURNĂRII «GHEPARDULUI»



după ce a străbătut-o complet, de la durerile spiritului pînă la acelea ale cărnii — constituie celebra angajare politică şi morală a lui Luchino Visconti, mesajul lui.

VISCONTI, PERSONAJ DRAMATIC

E cu neputinţă să nu vezi în atitudinea lui filozofică şi artistică, marea contribuţie adusă de biografie. În tensiunile operei, vibrează tensiunea vieţii şi gîndirii lui intime. Poate că de aceea dramele de pe ecran au o asemenea încărcătură afectivă (neevitînd nici melodrama), căci aşa cum eroul lui dă sînge istoriei, o transfuzie identică, poate şi mai abundentă, se exercită între autor şi creaţie. Visconti nu e «obiectiv», de nenumărate ori cercetătorii săi discută despre «elementul autobiografic» al filmelor şi — dacă în cazul «Ghepardului» autoportretul fiului ducelui Visconti de Modrone prin contele de Salina nu ne miră — sublinierea autobiografiei în «Rocco» sau «Obsesia», adică în mediile cele mai populare, ne intrigă. Doar «Pămîntul se cutremură» e pur obiectiv şi apreciindu-l tocmai pentru acest motiv ca pe o capodoperă, recele Antonioni nu ezită în elogiul său să-l pună sub semnul unei patetice adeziuni intelectuale la viaţa obidiţilor din sud. Chiar şi în creaţia sa cea mai obiectivă, «Visconti a sacrificat o mare parte din el însuşi; aceasta e forţa sa cea mai concretă, această capacitate de entuziasm, de adeziune, de sacrificiu...» Adevărul e că însuşi Visconti a resimţit şocurile violente ale istoriei, ca un personaj dramatic. O adîncă contradicţie — cu lungi ramificaţii pînă în nucleul operei — îi domină viaţa, estetica, şi estetica vieţii. Aristocrat ca origină, Visconti a aderat cu «puterea lui de entuziasm» la marxism, dovedindu-se un rebel faţă de clasa sa. Teama de a nu cădea în excesele simplificatoare ale criticii sociologizante nu ne poate conduce la a bagateliza o asemenea condiţie dramatică a existenţei unui artist. «Om de stînga», sincer convins de necesitatea inspiraţiei sociale, Visconti va trăi cu fiecare film drama estetismului său aristocratic, tentaţiile baroce şi livreşti, greu compatibile cu mediile populare care-l pasionează şi mai ales cu patimile iconoclaste ale omului simplu. «Om de stînga», el va rămîne mereu inconfortabil — prin realism şi adevăr patetic — oricăror dogmatisme şi «teoretizări» leneşe şi antirealiste.

OPERE DE IERI, ÎNŢELESURI DE AZI!

Din această contradicţie fundamentală decurg direct sau indirect toate celelalte ciocniri în interiorul operei: va inventa neorealismul şi va rupe cu el, înaintea tuturor, cerînd artei o şi mai amplă deschidere intelectuală; îşi va reprima «intelectualismul» ca apoi, în lupta cu cenzura («alt nume al istoriei» — cum spune un scriitor italian) să recurgă din nou la cultură pentru a povesti cu romanele de ieri înţelesurile de azi; va lua literatura şi teatrul şi le va aduce fără jenă în arta filmului, după ce ani de zile a făcut o distincţie netă între film şi teatru. («A ezita să faci teatru în film nu e o regulă, mai ales dacă ne gîndim la originile cinematografului, la Méliès, de pildă»). Criticii cei mai exigenţi socotesc ca un impas transmutarea de la inspiraţia socială directă la inspiraţia culturală — totuşi Visconti ecranizează azi «Străinul» lui Camus. Suso Cecchi D'Amico, colaboratoarea cea mai apropiată în elaborarea scenariilor, susţine că toate defectele lui Visconti sînt simultan calităţile lui, iar spiritul de contradicţie o integrantă a personalităţii sale. N-aş spune spirit de contradicţie ci tenacitatea sublimă de a duce ideea pînă la capăt, de a trăi totul — fie şi impasul — pînă la ultima consecinţă. Visconti însuşi e vital ca arta lui. Toate contradicţiile lui aparţin artistului viu, obstinat — şi ceea ce va rămîne din filmele sale e în primul rînd forţa de recreare a vieţii, uriaşul ei flux uman în semnificaţiile degajate. Căci Visconti e unul din acei «mari condamnaţi la a semnifica» ca să folosim o expresie fericită a lui Godard.
Epitaful artistului — conceput în cine ştie ce clipă secretă de metafizică — sună însă mai modest: «Visconti — milanez, a trăit, a scris, a iubit. Acest suflet a vibrat la Stendhal, Mozart, Shakespeare».

BIO-FILMOGRAFIE

creaţia regizorului, o criză de inspiraţie cauzată de respingerea integrală a neorealismului.

1957 — ecranizarea «Nopţilor albe» dostoievskiene. Interpreţi: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais. Film nereuşit — după aprecierea unanimă — mărturisind într-adevăr impasul lui Visconti. Viziune săracă, actori abili supuşi unui joc prea teatral, veleităţile critice reprimate, lipsa acelui suflu istoric fără de care Visconti nu poate «lucra». «Dacă aţi vrut să anunţaţi moartea realismului meu, aţi făcut-o cu o grabă exagerată şi cu o neîncredere excesivă» — declară criticilor într-un interviu.

1960 — Visconti se reîntoarce cu brio la «realismul» său, realizînd «Rocco şi fraţii săi». Interpreţi: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Claudia Cardinale. Subiect cunoscut de publicul nostru. O revenire la temele populare, la istorie, o poveste în prelungirea «Pămîntului se cutremură» îmbogăţită de întreaga experienţă a lui Visconti pe planul spectacolului emoţional, liric. Forţa de şoc a imaginilor, puterea plastică, intensitatea jocului actoricesc sînt extraordinare. Critica îi reproşează totuşi erorile ideologice, excesul liric, tentaţia unei viziuni aistorice, «eterne». Cenzorii catolici se dezlănţuie din nou împotriva artistului. Scandalul e enorm, succesul de public fără precedent. Visconti declară că nu va mai filma nimic în Italia.

1963 — «Ghepardul», ecranizare a cunoscutului roman al lui Lampedusa. Interpreţi: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale. Un autoportret spiritual prin contele de Salina, realizare matură pe plan plastic, actoricesc, rafinată în detalii, dar şi «îmbătrînită» printr-o anume nostalgie paseistă, oboseală în mesaj, o lipsă de şoc în violenţă. «O carte tradusă în imagini... un respect excesiv faţă de roman».

1965 — «Tremurătoarele stele ale Ursei» («Vaghe stelle dell'orsa»). Interpreţi: Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig. O poveste stranie a descompunerii unei familii şi totodată a unei clase sociale. Ciudăţenia poveştii şi a relaţiilor dintre eroi nu ne ascund de astă dată un Visconti şovăielnic şi înclinat spre teatralism.

1966 — Visconti lucrează la ecranizarea «Străinului» lui Albert Camus.

MARI ACTORI AI ECRANULUI

GRETA GARBO

ACTRIȚĂ - STAR - MIT

de **ECATERINA OPROIU**

Incontestabil a fost o mare actriță. Nu știu dacă o actriță înnăscută, dar în orice caz una din acele creaturi frenetice care izbutesc să cucerească prin rîvnă și prin instinct acel ceva care nu se poate dobîndi nici cu mila nici cu sila, acel ceva care nu se poate defini, nici pipăi, ceva care ne înfioară de plăcere și de spaimă și care se cheamă talent.

SFINXUL SUEDEZ

Istoricii au comparat-o cu Sarah Bernhardt și comparația se făcea întotdeauna în favoarea lui Garbo pentru că ea avea măreția enigmatică a Sfinxului, în timp ce marea Sarah se afundase în ridicol, într-un ridicol macabru din care nu lipsea nici un schelet uman pe care și-l procurase într-o criză de metafizică, nici sicriul din lemn de păr, în care se hotărîse să doarmă. A urcat în profesiunea sa treaptă cu treaptă ca un comandant de oști care-și începe cariera ca umil soldat. Cîteva muzee mai păstrează primele ei apariții pe peliculă. Primul său rol a fost un rol burlesc într-un film de reclamă: cum nu trebuie să se îmbrace o femeie de lume. În al doilea film mînca o uluitoare cantitate de prăjituri — pentru că producția era o reclamă pentru patiserie. Era timidă, era nesigură și placidă. Nimeni nu o găsea frumoasă. Toată lumea o găsea prea rumenă și prea durdulie. Era îmbrăcată prost, avea strungăreață. «E țeapănă și și moale — spunea Petschler, primul său producător. Nu izbutesc s-o însuflețesc decît cînd se aduc termosele cu cafea și tartinele cu unt. E o puștancă săracă». Dar după aventurile începuturilor a apărut Stiller, «țarul filmului suedez» — cum spunea cineva și s-a întîmplat ceea ce avea să se întîmple peste alți cîțiva ani cu Joseph von Sternberg și Marlene Dietrich, și peste și mai mulți ani cu Vadim și B.B., adică o nouă versiune a Pygmalion-ului. Greta Garbo a fost inventată de Stiller. El i-a dat numele de actriță, el i-a poruncit să slăbească 10 kilograme, el i-a hotărît machiajul și pieptănătura, el a asistat-o la proba rochiilor, el i-a fixat condițiile primelor contracte. Interesul acesta tumultuos a dezamăgit toți admiratorii lui Stiller. Cine este această fetișcană fadă? Criticul dramatic Hjalmar Lenning o găsea «proastă și taciturnă», actrița Stellan Claussen declara: «Nimeni dintre noi nu putea să înțeleagă de unde vine interesul lui pentru acest nimic... Pentru noi ea nu era altceva decît o novice timidă și mediocră...» Peste 10 ani, departe de atmosfera mediului artistic suedez, care la drept vorbind a fost ultimul din lume care i-a căzut la picioare, peste 10 ani, această fată «timidă și mediocră» avea să devină «Sfinxul suedez», «Sfinxul din Hollywood», «Sfinxul inaccesibil», «Misterul arctic», «Sihastrul de un milion de dolari», «Țurțurele de foc», «Torță înghețată», «Simbolul suprem al tragediei de nepătruns». Peste 10 ani nimicul va răspunde la numele de Divina, iar cronicarii vremii aveau să scrie: «Dacă Hollywoodul s-ar prăbuși, în mijlocul cenușii lui ar rămîne intact un diamant: Garbo».

UN CINEAST NUMIT GARBO

Incontestabil a fost nu numai o mare actriță, ci și o mare vedetă. Și noțiunile acestea nu trebuie confundate. Diferența specifică constă mi se pare în mijloacele de cucerire a publicului. Actorul își cucerește spectatorul cu arta sa. Vedeta își cucerește admiratorul cu magnetismul persoanei sale. Te poți naște un mare actor, dar vedetă nu te poți naște. Vedetă devii la capătul unor operații complexe, în care talentul reprezintă un procent, mai mare sau mai mic, dar pe lîngă artă sînt asamblate mecanisme uriașe: mecanismul publicității, mecanismul box-office-ului adică al popularității, bursa cu acțiunile ei în creștere sau scădere, transplantarea vieții personale în mari și fastuoase acvarii etc., psihologia masei, receptivitatea ei în fața unui anumit tip și, firește, o doză destul de mare de mister, de mister pe care îl închid reacțiile publicului, mister care ne face să nu fim niciodată absolut siguri că acest film va avea sau nu succes de casă. Mai presus de orice vedeta este o sursă de iradiații. Lumea nu vine la cinema ca să vadă un film cu o stea, ci vine ca să-și vadă steaua într-un film. Béla Balázs avea și aici dreptate. La vedetă publicul nu iubește atît arta ei, cît vraja personalității ei.

Garbo a fost vedeta vedetelor. Filmele sale nu sînt opere fundamentale pentru cea de-a șaptea artă, ba chiar cu cîteva excepții s-ar putea spune că n-a avut noroc nici de scenariile meritate și nici de mari regizori. Dar cînd Ado Kirou spune despre ea că transforma spanacurile în capodopere, aici nu mai este una din acele fraze exclusiviste care-l caracterizează pe Kirou: O dată, în sfîrșit, Kirou nu exagerează și prin el îl înțelegem mai bine și pe Dario Vidi: «Există filme pasionale, așa cum există crime pasionale. Mata Hari de Greta Garbo (pentru că regizorul nu contează, nici decorurile, nici anecdota) este un film pasional». Autorul acestui film, ca și al tuturor filmelor sale, este «un cineast numit Garbo».

STAR ȘI ANTI-STAR

Ciudat, foarte ciudat ea a fost și a rămas vedeta cea mai tulburătoare a ecranului, călcînd cu picioarele ei cam mari și cam groase, tot ceea ce reprezentaseră pînă la ea legile de aur și de fier ale condiției de star. Un star trebuie să aducă bani. A intrat în tratatele de economie politică ideea că Brigitte Bardot a adus la un moment dat Franței un venit mai mare decît uzinele Renault. Dar filmele lui Garbo n-au adus bani și uneori abia și-au scos cheltuielile. La 33 de ani, adică în culmea gloriei, ea era a 60-a pe lista vedetelor cu rețetă, după Shirley Temple, după Fred Astaire, după Ginger Rogers, după... după... Personalitatea sa feminină a rămas și va rămîne ca un fel de simbol al încăpățînării îndîrjite de a-și apăra viața personală de privirile curioase, de întrebările indiscrete, de imixtiunea nerușinată a publicității. Liz Taylor, care este ultima reprezentantă a sistemului vedetă de tip Hollywood,cutreieră lumea cu o curte princiară, închiriază hoteluri și palate, și furnizează zilnic presei mondene contul cheltuielilor ei familiale, sentimentale, prețul cadourilor primite în ajun, numărul perechilor de pantofi, de cățel și de copii înfiați. Garbo a cutreierat lumea ascunsă sub pălării cu boruri largi și sub ochelari de soare și se înscria la hoteluri sub nume ca Miss Harriet Brown sau Miss Karia Lund. Nu mergea la premiere, nu da autografe, nu da interviuri, nu răspundea la scrisori, nu se farda, nu accepta invitații. Ziariștii făceau glume pentru că taiorul ei era deseori necălcat. Numărul de telefon și adresa erau secrete. De ce? De ce atît mister întrebau reporterii la conferințele de presă. «Pentru că — răspundea ea — cel mai stupid lucru pentru mine este să apar într-un jurnal. Asta poate avea vreo noimă pentru cei care au adus vreo contribuție la soarta lumii. Eu n-am nici o contribuție de adus». Era plină de complexe, se credea mereu bolnavă, purta amulete și era obsedată de copilăria sa petrecută într-o casă de raport, de adolescența sa, cînd era ucenică la bărbier într-o frizerie de la marginea Stockholmului.

(Acum cîțiva ani în vitrina frizeriei mai era încă un anunț scris de mînă: Senzațional. Cea mai celebră frizerie din lume. Aici a lucrat Greta Garbo 5 săptămîni) Ca și Chaplin era obsedată de mizerie



GARBO ADUCE ÎN FILM UN SIMT AL POEZIEI PE CARE NIMENI ALTUL NU L-A ADUS AFARĂ POATE DE CHAPLIN

TRUMAN CAPOTE

FRAGMENT DINTR-UN INTERVIU RECENT

REPORTERUL:
— CE VĂ PROPUNEȚI SĂ FACEȚI ACUM, DUPĂ MAI BINE DE DOUĂZECI DE ANI DE TĂCERE?

GRETA GARBO:
— NIMIC. ÎI URMEZ PE OAMENI. ÎMI POTRIVESC PASUL DUPĂ AL LOR ȘI MERG UNDE MERG ȘI EI...



Un comentator al ei (Bringuier) notează: «Numără banii ca o servantă și totuși nu iubește nici viața strălucitoare, nici toaletele, nici bijuteriile...»

GARBISMUL

A fost nu numai o mare actriță, nu numai o mare vedetă ci și cel mai incandescent fenomen al artei cinematografice. Ea a creat cel mai tulburător mit feminin contemporan: mitul Garbo. Nota bene, Garbo, nu Greta. Ei nu i se spune pe numele mic ca Marlenei Dietrich, pentru că prezența sa fosforescentă și enigmatică, sugerează admirația de la distanță, admirația în fața unei feminități obsedante, dar intangibile. Béla Balázs a doua oară poate fi citat. El a spus că Garbo reprezintă o frumusețe de opoziție, adică o frumusețe care se opune trivialității mediului în care a apărut, se opune brutalității și josniciei. A intra în raza de vrajă a unui asemenea mit era un semn de noblețe spirituală, un indiciu de superioritate morală.
Mitul lui Garbo a schimbat canoanele de frumusețe ale epocii ei, a discreditat tipul feminității plinuțe, cu gropițe și zulufi, cu ochi de mărgele, gurițe ca inimioarele și cu zburdălnicii de fetiță răsfățată. Ea a deschis gustul pentru tipul de om interiorizat, cu gesturi puține, priviri adînci, cu o senzualitate melancolică și concentrată, fără zarvă, fără poze și fără gesturi fatale. Ea a reconsiderat gustul vestimentar al timpului, a dat femeilor curajul să încalțe pantofi cu tocuri plate și a despuiat ideea de feminitate de ideea de zorzoane, de cîrlionți, de pompoane.
Ea a făcut ceea ce n-a făcut nimeni înaintea sa. A ieșit de pe scena istoriei în momentul în care personalitatea sa era la zenit, cînd numele său făcea parte din mitologie, cînd omenirea o implora să rămînă și producătorii îi răsturnau la picioare cele mai mari sume pe care le-a adus vreodată talentul.
Cea mai tulburătoare parte a legendei mi se pare însă nu faptul că a plecat, ci faptul că nu s-a mai întors. De 20 de ani, în fiecare anotimp, altă casă producătoare, alt regizor promit c-o vor face să reapară. De 20 de ani se vorbește de eventualele-i roluri și despre onorariile fabuloase ce i se propun. De 20 de ani Sfinxul tace. Doar din cînd în cînd cîte o revistă mondenă îi arată o fotografie... Garbo pe Riviera... Garbo în Grecia... De fiecare dată sfinxul își ascunde fața. Probabil pentru ca obrazul unei femei de șaizeci de ani să nu întristeze și mai mult omenirea.

BIO-FILMOGRAFIE

— 1905
Greta Garbo născută Greta Lovisa Gustafsson — la Stockholm, 18 septembrie
— 1912—1919
Școala elementară într-un cartier mărginaș.
— 1920
Ucenică de bărbier, vînzătoare la raionul de pălării, într-un mare magazin.
— 1923—1924
Frecventează Academia de teatru și susține roluri obscure în teatru.
— 1924
Pleacă cu Stiller la Berlin pentru premiera cu «Gösta Berling». Începe filmul «Ulița durerii» cu Pabst. Parteneră: Asta Nielsen. Filmul conține o critică socială virulentă a lumii banului, dar nu are succes și de-abia după cîțiva ani va trezi interesul publicului.
— 1925
Mayer îi oferă un contract pe 3 ani pentru Hollywood cu 300 dolari pe săptămînă.
— 1926
Obține după o grevă profesională de 6 luni reconsiderarea contractului: 5 000 dolari pe săptămînă.
«Torentul», după romanul lui Blasco Ibanez. Filmul este o peltea romanțioasă, dar critica scrie: «Fata asta are ceva» (Variety).
«Seducătoarea» (tot după Ibanez). Filmul început cu Stiller, dar la mijlocul filmărilor Stiller e concediat, pentru că stilul său de muncă haotic nu convine unei întreprinderi atît de riguros organizate ca M.G.M. Triumf. Robert E. Sherwood scrie: «S-ar putea să nu fie cea mai bună actriță a ecranului... dar de acum înainte ea va fi prințesa din vis, prințesa oficială».
— 1927
«Carnea și diavolul». Regizor Clarence Brown. Subiectul se înscrie în banalitatea producțiilor de serie ale epocii (tribulațiile sentimentale ale unei văduve de conte). Apare cuplul ideal intrat în legenda cinematografului, cuplul care a exaltat o epocă: Greta Garbo — John Gilbert.
«Dragoste», o adaptare foarte liberă a «Annei Karenina». Vronski interpretat de John Gilbert.
— 1928
«Femeia divină», regia Seastrom (inspirat de viața Sarei Bernhardt).
«Misterioasa doamnă» (povestea unei spioane care după ce întinde cursa victimei sale, descoperă că de fapt o iubește).
— 1929
«Orhideea sălbatică» (o întîmplare exotică). Garbo e femeie de lume. Soțul ei o duce în Java, dar o neglijează din cauza afacerilor. Împotriva voinței ei, soția e fascinată de un tînăr principe javanez.
«Sărutul». Regizor Jacques Feyder. O intrigă mai elaborată psihologic, dar o țesătură dramatică care nu izbutește să depășească gustul micului burghez: fiul de 18 ani al unui bancher din New York o adoră pe soția (Garbo) unui prieten al tatălui său; înainte de a se întoarce în colegiu vine la ea și o roagă să-l sărute; ea consimte să-i dea sărutul matern; soțul îi surprinde și se repede asupra tînărului; femeia îndreaptă spre el revolverul ca să-l sperie, dar îl omoară din greșeală. Procesul...
— 1930
«Anna Christie» (după O'Neill). Primul ei film sonor lansat cu formula «Garbo vorbește». Acum e numită «cea mai mare interpretă a secolului nostru».
— 1931
«Mata Hari» (cu Ramon Novarro).
— 1932
«Grand Hôtel» după Vicki Baum (cu John și Lionel Barrymore și Joan Crawford).
«Regina Cristina».
— 1935
«Anna Karenina» (a doua versiune)
În rolul lui Vronski: Frederic March.
— 1937
«Camille» (după «Dama cu camelii») cu Robert Taylor. Dintr-o veche melodramă, Cukor scoate un film plin de gust, datorită unor personaje picante și pitorești, a toaletelor strălucitoare, peisajelor bucolice și în primul rînd grație chipului ei enigmatic.
«Contesa Walewska» cu Charles Boyer (în rolul lui Napoleon).
— 1939
«Ninocika». Pentru prima dată Garbo joacă cu formula «Garbo rîde».
— 1941
«Femeia cu două fețe». Garbo joacă aici un rol dublu (o femeie sobră amenințată de complexe și o femeie excentrică). Critică defavorabilă: «O glumă urîtă, făcută unei foarte frumoase actrițe... O lovitură nefericită... E ca și cînd ți-ai vedea propria ta mamă, beată» (Time). Garbo distrusă. Împotriva voinței M.G.M. anunță că se retrage din film pînă la sfîrșitul războiului. I se propun diferite proiecte de film în condiții financiare neobișnuite. Refuză.
Se gîndește la un film despre George Sand. Semnează contractul. Merge la Roma unde urmau să se facă filmările. Dificultăți financiare. Renunță. E ultimul proiect care pare să o fi interesat cu adevărat.
— 1945
Primește «Oscarul» pentru întreaga sa activitate.
— Din 1941 **Sfinxul tace... tace... tace...**

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

ION MINULESCU ADVERSAR ÎNVERȘUNAT, ADVERSAR ÎMBLÎNZIT AL CINEMATOGRAFULUI



„La terasa Oteteleșanu“ Iser. 1909



«N-am putut intra niciodată la timp în actualitate. Am fost ursit să sosesc cînd prea devreme cînd prea tîrziu»[1])
Cîteva «păreri despre cinematograf» ale directorului general al Artelor din Ministerul Artelor, pe care ION MINULESCU și le expune în paginile unei reviste de specialitate:
«Pentru mine cinematograful este o «poveste» nouă, născocită de generația actuală, care în afară de fastul impresionant al invenției, nu are încă nimic din autoritatea personală a unei manifestațiuni tradiționale. Este — aș putea spune — povestea îmbogățiților de război care au schimbat fața lumii mai înainte de a se fi schimbat ei înșiși. Au tot ce trebuie unui om ca să fie bogat și totuși nu pot avea încă nimic din puținul esențial bogăției adevărate... Mie cel puțin cinematograful continuă să-mi facă impresia unui individ suspect. Dinții și inelele de aur nu i le pot lua în serios cît timp individul poartă ghetre cu gumilastic și își suflă mucii între degete...[2])»

CE SPUNE POETUL:

CINEMA, CARAMELE, ESENȚĂ DE ROZE...

Gustul pentru cinematograf, pentru această *«artă de periferie intelectuală»*, cum îl considera în 1925 Minulescu, aparține, după subtilul poet, ființelor inferioare, primitive și plate. Eroina romanului «Roșu, galben și albastru», placida și sentimentala doamnă Lotty *«are ca și sălbaticii din Africa Centrală, preferințe numai pentru lucrurile care i-au violentat atenția. Îi plac cinematograful, carantelele cu ciocolată, esența de roze și pantofii americani cu tocul drept și scurt»*[3]) Circumspecția față de acest «individ suspect» care e pentru el cinematograful, generează la Minulescu un scepticism care se extinde și asupra previziunilor sale.

VIITORUL? MISTER ȘI SUSPENSIE...

«Ce va fi mîine? Nu știu! Îmi place să cred că sufletul egipteanului de acum cîteva mii de ani, după ce va fi peregrinat prin corpul unei pisici, al unui măgar sau al unui leu, își va putea regăsi forma lutului destinat să-i reintregească anterioara lui existență trecătoare. Pînă atunci însă... Mister și puncte de suspensie».
Toate aspectele existenței fenomenului cinematografic îi oferă scriitorului argumente pentru rezerva sa: *«Cît privește cinematograful ca factor al educațiunii publice sau ca element prețios de propagandă culturală și națională e drept că poate juca în stadiul lui actual rolul unui abecedar dinamic. Unde sînt însă apostolii care împart copiilor abecedare gratuit sau care reprezintă un film fără să nu-și fi asigurat mai înainte cîștigul material. Pentru mine inițiativa particulară nu-i decît o farsă sinistră și filmul educativ nu-i decît un abecedar de lux al cărui cost reprezintă o dobîndă mai mare ca suma împrumutată. Să nu mai vorbim de filmul românesc. Cînd te poți duce la Paris cu aeroplanul într-o singură zi, e o copilărie să-ți închipui că poți face același voiaj pe picioare într-o singură oră. Pentru crearea unei industrii cinematografice în România nu-ți trebuie bani. Bani au și îmbogățiții de război. Dar ce folos. Îți trebuie în primul rînd «oameni» care să știe ce trebuie să facă cu banii. Era să zic «artiști». Mi-am adus aminte însă că cinematograful nu-i deocamdată decît o artă de periferie intelectuală».*
Dacă n-ar exista acest *deocamdată*, am spune că opinie mai categoric anticinematografică, mai rar!
Și totuși pe cine întîlnim în același an, 1925, în conducerea «Societății românești pentru crearea de filme naționale *Filmul românesc*», societate avînd ca scop propășirea culturii prin filme, a căror acțiune va fi trasă din istorie și din literatura clasică românească ? Alături de domnii Mihail Dragomirescu, Victor Eftimiu, Al. Brătescu-Voinești, Liviu Rebreanu, V. Al. Jean, A. De Hertz ...ION MINULESCU[4]).

CE SPUNE DRAMATURGUL:

FORMULA ESTETICĂ IDEALĂ, TEATRUL.

DAR CINEMATOGRAFUL?

Pentru Minulescu teatrul era «una din cele mai complexe formule de artă[5])... «cea mai perfectă expresie a îndeletnicirii celor nouă muze». Dragostea pentru teatru îl face chiar să-și supraaprecieze opera dramatică, poate partea la care ținea cel mai mult din scrierile sale și care, vai, urmașii nu au primit-o pe măsura speranțelor scriitorului. «Cred totuși că amintirea numelui meu va cocheta după moartea mea mai mult cu teatrul românesc decît cu poezia» — declară Minulescu într-un interviu[6]) în chiar anul în care primea «Premiul național» pentru poezie. Era deci fatală intervenția scriitorului în discuția despre raportul teatru-cinematograf, temă inepuizabilă de dezbatere.
În felul cum de-a lungul timpului evoluează punctul de vedere minulescian în această problemă putem urmări o schimbare radicală de optică, trecerea sa din tabăra adversarilor în cea a partizanilor cinematografului.

1925. INCOMPATIBILITATE

«De prisos să mai adaug că nu văd nici un fel de rudenie între cinematograf și teatru, după cum cel mai bun fotograf de pe suprafața globului nu poate să se pretindă confrate cu un Tizian, Velasquez sau Greco. O fotografie în mărime naturală chiar cînd ar costa de zece ori mai mult poate satisface gustul unui îmbogățit de război mai repede ca un portret în ulei. Fotografia însă nu este decît un simplu document de familie pe cît vreme portretul poate fi cîteodată și un obiect de preț. În momentul de față cinematograful se găsește în stadiul primelor lui incursiuni în domeniul artei adevărate»[7]).

1935. DE LA EGAL LA EGAL

«Una din marile mele temeri artistice: am impresia că într-un apropiat viitor, cinematograful încăpînd nu pe mîinile unor artiști adevărați (fiindcă acești artiști îi avem și azi), dar pe mîinile unor oameni dispuși să-și sacrifice interesele meschine (banii și amorul) și să aibă în vedere numai interesele artei pure — minunea asta ar putea periclita teatrul propriu-zis care în decursul anilor a reprezentat cea mai perfectă expresie a îndeletnicirii celor nouă muze»[8]).

1937. VELEITĂȚI CINEMATOGRAFICE

«Pînă cînd m-o ajuta Dumnezeu să fiu și autor de filme sînt silit să prefer teatrul (s.n.) deoarece deocamdată sînt și eu autor dramatic»[9]).

La numai un deceniu două afirmații diametral opuse. Una care respinge în numele teatrului cinematograful ca o artă inferioară, cealaltă în care deslușești intenția de a scrie pentru cinematograf. (N-ar fi exclus ca mărturii de epocă și o cercetare a manuscriselor rămase de la poet să ne aducă detalii inedite despre proiectele sale de film.) În acești ani Minulescu trăise un proces firesc de cunoaștere, devenise un adevărat spectator de cinematograf. Acum Minulescu începe să vorbească despre «valoarea artistică justă a filmului» și în numele acesteia să reproșeze presei că *«în loc să sfîșie cînd trebuie, ridică toate filmele fără nici o excepție la nivelul unor laude nemeritate»*; acum el se situează pe poziția marelui public, *«singurul element cultural cinstit pe care nu-l poți niciodată încînta cu migdalele amare ale reclamei plătite».*

CE SPUNE CRITICUL:

Acum intelectualul de mare suprafață nu se jenează să socotească filmul *Frații Karamazov* că *«ar putea merge mînă-n mînă cu romanul lui Dostoievski, fără să roșească, vreunul de altul».* Acum, «en connaisseur», Minulescu își mărturisește admirația pentru

ARTA GRETEI GARBO

«punctul culminant al dramaturgiei pe ecran... cea mai umană dintre fiicele Evei», mărturisindu-și rezerva

FAȚĂ DE MARLENE DIETRICH

«o mare artistă și ea» dar care nu reușește totuși *«să fie un model de femeie, ci rămîne mereu modelul propriei sale maniere de a fi, aceeași veșnic, ea și numai ea, ca și cum altfel de femei n-ar mai exista».*
Acum idealul estetic al lui Minulescu în ceea ce privește filmul merge către unitatea artistică a realizării. *«Îmi plac numai filmele în care diferiți colaboratori ai înfăptuirii lor reușesc să le armonizeze subiectul cu prezentarea tehnică și cu reala calitate artistică a interpreților. Dacă toți acești colaboratori înțeleg să mai uzeze și alte preocupări personale, în afară de cele ale artei pure, un film oricît de admirabil ar fi fost conceput, iese din studiou scîrțîind pe roata pe care se vede numaidecît influența colaboratorului nefast».*

B.T. RÎPEANU

● 1) «Nu sînt ce par a fi» — «Revista Fundațiilor» anul VIII, nr. 10 ● 2) «Păreri despre cinematograf» — «Filmul» nr. 38 din 21.III.1925 ● 3) «Roșu, galben și albastru»: Ed. «Cultura Națională», pag. 15 ● 4) «De vorbă cu d-l V.Al. Jean», în «Clipa cinematografică» din 10.VII.1925 ● 5) V. Dornea: «De vorbă cu d-l Ion Minulescu» în «Adevărul literar și artistic» din 4.IV.1937 ● 6) L. Artenei: «Cu d-l Minulescu despre el și despre alții», în «Rampa» din 25.VI.1928 ● 7) «Păreri despre cinematograf» loc. cit. ● 8) «Scriitorii noștri despre cinematograf», în «Succes» nr. 1/1935 ● 9) «Ce preferați, teatrul sau cinematograful?» în «Rampa» din 30.XI.1937.

CRONICA CINEMATECII

SHIRLEY TEMPLE: O IMAGINE - TIP A COPILĂRIEI ZGLOBII

de ANA MARIA NARTI

ÎN VACANȚA DE IARNĂ CINEMATECA LE-A OFERIT ȘCOLARILOR O SURPRIZĂ: ÎNTÎLNIREA CU COPILUL MINUNE



Pentru cronicarul de astăzi, întîlnirea cu filmele făcute cu și pentru Shirley Temple — mai ales dacă nu le cunoscuse înainte — este foarte curioasă. Formate pe temeiul filmelor de subtilitate, rafinament și echilibru, care definesc cinematografia cu adevărat artistică a timpului nostru, unitățile de măsură și criteriile lui nu au cum să fie folosite în fața seriei Temple. Devine repede evident că pe ecran se derulează o suită de produse de cea mai directă inspirație comercială. Ațele cu care sînt cusute cele cîteva momente-tip ale acestor produse se observă lesne, morala lor elementar mic-burgheză e și ea expusă fără ocoliș, fără nici o încercare de înfrumusețare și fără vreun deghizament ceva mai subtil. De obicei, în aceste filme există un copil frumos — însăși mica celebritate — care duce pretutindeni cu sine voia bună și căldura; acest copil care trece prin diferite peripeții, adeseori zbuciumate, săvîrșește prin inegalabilul său farmec o mică minune, determină salvarea de la moarte a celor nevinovați, aduce vindecarea bolnavilor ș.a.m.d.; cam spre sfîrșitul filmului se abat asupra micii eroine unele nefericiri mari care îi smulg lacrimi și chiar îi amenință viața — o domnișoară bătrînă invidioasă vrea s-o vîndă unei cerșetoare, sau îi moare mama, sau dușmanul tatălui o recunoaște; și, în cele din urmă,totul se sfîrșește, cu bine, toți se bucură, se așază la masa pregătită pentru a sărbători fericitul desnodămînt, aparatul se apropie de mica protagonistă și fetița ne dăruiește un ultim surîs larg cu toți dinții strălucind între obrajii rotunzi.

Cam asta e tot. Nu încap, desigur, exigențe, raționamente, aprecieri de valoare de ordinul celor pe care le folosim obișnuit. Dar, în ciuda celei mai clare evidențe a tiparelor și șabloanelor, filmele acestea continuă să trăiască și să încînte. După atîta timp în care multe glorii au pălit și multe succese considerate mari altă dată s-au retras în umbră, producțiile Shirley Temple sînt încă la fel de vii și de pline de farmec. Privindu-le, ne simțim cîteodată tentați să polemizăm cu propria noastră încîntare, dar ne lăsăm învinși totdeauna, ne dăm bătuți cu bucurie.

În mica luptă a gustului de astăzi cu niște modalități parcă anume alese pentru a-l contraria, învingătoare iese fetița de opt, zece, doisprezece ani care acum trei decenii și mai bine lumina ca o stea dintre cele mai mari ale firmamentului lumii cinematografice.

FARMECUL INEPUIZABIL AL COPILĂRIEI

S-a făcut cu această fetiță tot ce s-a putut pentru a o transforma într-o păpușă de artificialitate și grație dulceagă: de la zulufii cîrlionțați, la costumele complicate cu nenumărate volănașe și funde și pînă la scheciurile cîntate și dansate în chipul cel mai convențional, totul amenința s-o prefacă într-un summum de drăgălășenii făcute. Ceea ce nu se întîmplă. Fetița rămîne nu numai vie și sinceră în felul ei — chiar atunci cînd jucîndu-se de-a actrița, cabotinizează conștient și fără s-o ascundă de loc, făcînd cu ochiul, tărăgănind cuvintele, dîndu-și importanță; ea continuă să aducă în lumina proiecției farmecul inepuizabil al copilăriei pe care o reprezintă cu puterea simbolului încarnat.

Shirley Temple ca fetiță sau adolescentă în devenire, nu are nimic excepțional. Frumusețea ei este chiar banală — seamănă cu felicitările ilustrate, pozele de pe cutiile de bomboane sau reclamele publicate în reviste. Poate că tocmai pentru că este un prototip atît de frecvent al copilăriei fericite, ea a fost și este încă adorată de atît de mulți. Micuța actriță întruchipează un ideal comun, cotidian, banal, un ideal care aparține milioanelor.

În reușita celor care au lansat și au întreținut acest mic simbol viu a intrat, desigur, și o bună parte de noroc (și faptul că o a doua stea-copil nu a mai apărut arată cît noroc au avut cei care au descoperit în Shirley Temple cel mai obișnuit copil frumos), dar și o anumită atmosferă a filmelor în care ea a jucat, o calitate aparte a contextului cinematografic care a pus-o în valoare. Acest context este alcătuit de cele mai multe ori numai din șabloane, tipare uzate, locuri comune artistice și morale; dar felul în care sînt asamblate toate aceste arhischeme, modul în care sînt mînuite, în loc să le trădeze oboseala, lipsa de miez, le insuflă viața și le înnobilează. Mai simplu spus, aceste filme sînt naive — sincer naive — confecționate stîngaci în chipul cel mai nedisimulat; le lipsește orice pretenție de artă înaltă sau intelectualism. Acest simplism acceptat ca atare face posibilă transfigurarea vechilor mijloace împrumutate rutinei, care nu mai apar ca niște procedee mecanice, moarte, folosite pentru a ne înduioșa și a ne cîștiga bunăvoința. În sinceritatea cu care își expun toate rețetele primitive și toate șuruburile grosolane, ele apar copilărești și directe.

Mica eroină își găsește cel mai nimerit cadru posibil.

Privind aceste pelicule impregnate de parfumul trecutului, regreți că filmul comercial și-a dat atîta osteneală în deceniile de după război pentru a copia autenticul și arta majoră,încît acest film comercial a devenit azi artificios pînă la insuportabil, tocmai datorită pretențiilor la înalta creație, la intelectualizare, la receptivitate față de social. Înainte filmul lucrat strict meșteșugăresc, putea încă să devină artă, prin ceea ce avea naiv, spontan, necontrafăcut. Astăzi el a pierdut această posibilitate.

MICUȚA STEA A APUS PENTRU TOTDEAUNA

Ca o colecție de bune reviste bune pentru copii, ca o suită de povestiri desenate care nu se termină niciodată, filmele cu Shirley Temple au condensat în imagine un anumit chip al spiritului copilăriei, o mentalitate a celor de opt, zece, doisprezece ani, un mod de a visa cu ochii deschiși pe care toți copiii tuturor timpurilor îl cunosc. Shirley Temple a fost cea pe care ecranul și publicul său au ales-o pentru a transforma în imagine concretă un vis al tuturor. Nu este de mirare că, atunci cînd a încetat să fie copil, ea a ieșit din atenția obiectivului cinematografic. Poate că se cabotinizase, poate că nu avea destul talent, sau poate că avea — toate acestea nu au prea multă însemnătate; ieșind din vîrsta pe care fusese chemată s-o reprezinte, micuța stea și-a încheiat menirea.

SCENARIUL LITERAR: CONSTANTIN STOICIU
ADAPTAREA CINEMATOGRAFICĂ ȘI REGIA: ANDREI BLAIER
IMAGINEA: NICU STAN
MUZICA: RADU ȘERBAN
DECORURILE: ARH. AURELIU IONESCU





CU: DAN NUȚU, IRINA PETRESCU, ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU, SEBASTIAN PAPAIANI, ION CARAMITRU, OCTAVIAN COTESCU, MARIANA MIHUȚ, GEORGE CONSTANTIN, CARMEN GALIN, ELENA SEREDA.





DIMINEȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE

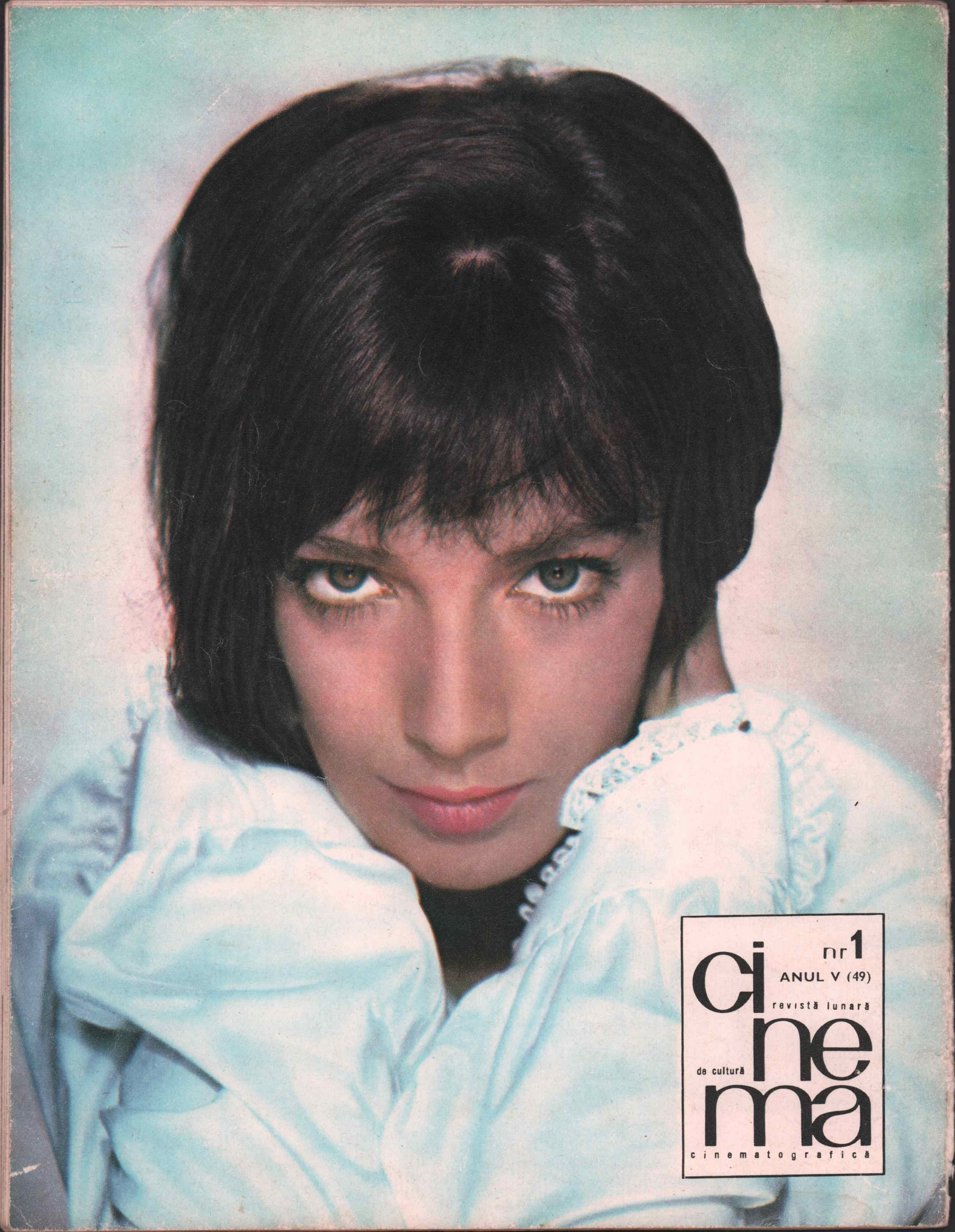
O PRODUCȚIE A STUDIOULUI CINEMATOGRAFIC «BUCUREȘTI»



Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

41.017

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei


nr 1
ANUL V (49)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică